Pierre Bourdieu

REGULILE ARTEI



EDITURA ART

FIŞĂ DE TERMENE DE RESTITUIRE			
Numărul permisului	Data restit.	Numărul permisului	Data restit.

Regulile artei

Pierre Bourdieu

Regulile artei

Geneza și structura câmpului literar

Traducere din limba franceză
de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu

Prefață de Mircea Martin



EDITURA
ART

A doua ediție a noii versiuni

Redactor: Magda Cristescu
Tehnoredactor: Florin Paraschiv
DTP copertă: Alexandru Daș

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BOURDIEU, PIERRE
Regulile artei / Pierre Bourdieu; trad. de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu; pref. de Mircea Martin. – Ed. a 2-a. – București: Art, 2012
Bibliogr.
ISBN 978-973-124-739-7

I. Albulescu, Laura (trad.)
II. Ghiu, Bogdan (trad.)
III. Martin, Mircea (pref.)

82.09:316

Pierre Bourdieu
Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire

© Éditions du Seuil, 1992 et 1998

© Editura ART, 2012, pentru prezenta ediție

Tipărit la C.N.I. „CORESI" S.A.

Bourdieu, un sociolog al nuanțelor

Încă în *Cuvântul-înainte* la marea lui sinteză de sociologie a artei, Pierre Bourdieu își dezvăluie obiectivul major, strategia și poziția istorică. Textul este de o teribilă virulență polemică, neașteptată la un cercetător riguros. Ceea ce declanșează atacurile sale este lipsa de rigoare și suficiența unor aserțiuni referitoare la caracterul inefabil și intangibil al operei de artă, la „ireductibilitatea" și „transcendența" ei. Pretenția „inefabilului" e ridiculizată prin ridicarea la puterea a doua („experiențe inefabile ale acestui inefabil"), dar, de fapt, lovitura cea mai dură autorul o dă în trecere, atunci când afirmă despre această pretenție că e „comună" deși se vrea „distinsă".

Lectura textelor literare e exclusiv literară? – se întreabă aproape retoric Bourdieu. Răspunsul trebuie dat, el este unul hotărât negativ, dar nu atât de exclusiv pe cât îl presupune întrebarea: nu, lectura literară nu e singura lectură posibilă, dar e singura *adecvată* literaturii (ca literatură). Discursul literar are o deschidere maximă, el poate fi abordat în multe feluri (așa cum un text științific poate fi analizat, de pildă, și în *elocvența* lui), dar mă tem că toate abordările trebuie să fie condiționate (dacă nu călăuzite) de perspectiva estetică. Discutabilă în frazele citate din prozatoarea Danièle Sallenave, una dintre țintele polemicii sale, nu este această exigență, ci absolutizarea experienței literare, singularizarea ei. Astăzi, e adevărat, nu mai putem accepta sistemul de opoziții al estetismului modernist conform căruia arta este deținătoarea *unicului, irepetabilului,* iar viața e teritoriul *comunului,* al *banalului* etc.

Dar o specificitate estetică (literară etc.) există și ea trebuie recunoscută de orice demers analitic care vizează domeniul respectiv; Bourdieu e îndreptățit să respingă ideea beletristă a „rezistenței la analiză" a obiectului estetic ca pe un act de narcisism, dar lovește în gol atunci când echivalează afirmarea și apărarea specificității artistice cu reclamarea unui statut privilegiat, excepțional. La urma urmelor, orice diferențiere conduce la un statut special. Cum am putea defini, de pildă, cunoașterea artistică

altfel decât într-un regim de excepție de la rigorile cunoașterii științifice? A admite această excepție nu e totuna cu a acorda artelor un privilegiu sau, mai exact, a le face o concesie: cunoașterea prin artă, prin literatură, are scopuri, mijloace și efecte diferite în raport cu cercetarea științifică, ceea ce nu înseamnă că e mai puțin cunoaștere.

Pierre Bourdieu înscrie reacția sa împotriva tezei ireductibilității creației artistice într-o serie științifică majoră: Copernic, Darwin, Freud. Și, într-adevăr, acțiunea care mobilizează și polarizează energiile sale este aceea de *des-iluzionare*, de *des-vrăjire* a tuturor domeniilor existenței sociale, inclusiv al artei, fără excepție. Precizând că, în ce privește arta, această inițiativă nu e nici prima, nici singura, formaliștii ruși la începutul secolului și structuraliștii occidentali în anii '60 adoptând-o cu toată convingerea*, să recunoaștem, însă, că ea este constitutivă demersului lui Bourdieu, pentru care însuși rolul sociologului este acela de a demasca toate ideile preconcepute ale societății despre sine însăși; orice societate și orice grupare socială sunt înclinate mai degrabă să se opună elucidării lor decât să o încurajeze. Grupul artiștilor nu face excepție, dimpotrivă; mai cu seamă în perioada modernistă, a cultivat despre sine o imagine sacerdotală, s-a învăluit în mister și inefabil, s-a complăcut în autodefiniții absolutizante.

*

Bourdieu reține, totuși, ca justificată obiecția că abordarea științifică ne ajută să înțelegem, dar nu și să *simțim* literatura. El salută în acest sens un tip de evocare literară a vieții scriitorilor în detaliile lor „familiare, domestice, pitorești, grotești" și o opune „celebrării sacralizante a clasicilor", academismului și, în genere, Istoriei concepute ca un sanctuar. Sociologia însăși, în concepția lui, își descoperă o afinitate cu această „știință veselă", împreună cu care sfidează „idealismul hagiografiei literare". Ea, sociologia, depășește și antinomia *inteligibil-sensibil* pentru că, așa cum o definește autorul nostru, „analiza științifică a condițiilor sociale ale

---

* Unul dintre cei mai importanți critici literari francezi din perioada postbelică, Gaëtan Picon, influențat de formaliști, dar departe de iluziile raționalizante ale structuraliștilor, apăra singularitatea operelor, însă nu și „mutismul participării mistice" ca experiență estetică. Ce altceva înseamnă „abandonul fascinat în fața operei" pe care îl respinge Bourdieu? Nu e singurul punct de convergență între prefața sa și prefața lui Picon (*Critique et lecture*) la seria sa de comentarii critice intitulată *L'usage de la lecture* (Mercure de France, 1960).

producerii și receptării operei de artă, departe de a reduce sau de a distruge experiența literară, o intensifică".

Că analiza științifică nu distruge și nici nu reduce neapărat experiența literară este, fără îndoială, adevărat. Dar, încă o dată, n-a fost nevoie de constituirea sociologiei literare ca disciplină științifică, nici de apariția lui Bourdieu însuși pentru ca acest adevăr să fie afirmat cu tărie chiar în interiorul câmpului literar. Activitatea de stilisticieni a lui Leo Spitzer, a lui Erich Auerbach sau a lui Tudor Vianu la noi ilustrează din plin o asemenea premisă metodologică. Nu scria Spitzer în studiul său de metodologie, *Lingvistică și istorie literară*, că numai o iubire frivolă refuză analiza și nu recomanda și el față de texte acel *amor intellectualis* pe care îl invocă și Bourdieu?

Luptându-se cu prejudecățile referitoare la șansele abordării științifice, respectiv sociologice, a literaturii, Bourdieu nu scapă, la rândul lui, de o prejudecată simetrică. Pledoaria lui în favoarea legitimității investigației sociologice e paralelă cu o negare a aproape tot ce s-a făcut înăuntrul domeniului, adică în critica și istoria literară, în poetică și stilistică.

Cum am putea interpreta altfel exortațiile sale în sensul „repudierii pompei profetice a marii critici de autor și a sforăitului sacerdotal al tradiției școlare"? Nu înțelegem prea bine ce înțelege el prin „marea critică de autor", dar dacă îi avem în vedere pe Sainte-Beuve, pe De Sanctis, pe Thibaudet, pe Gundolf sau pe Marcel Raymond*, de pildă, termeni precum „pompă profetică", „hagiografie", „fetișizare", „academism" sunt cel puțin inadecvați, iar asocierea cu „sforăitul sacerdotal al tradiției școlare" de-a dreptul scandaloasă. Cititor pasionat de literatură, dar, cum se vede, nu și de critică literară, Bourdieu se simte liber să extrapoleze și să emită judecăți de valoare în acest câmp și să considere gestul său drept unul „eliberator"; mai mult, prin însăși tendința de a face *tabula rasa* din toate studiile precedente despre literatură, el induce ideea singularității întreprinderii sale, ne invită să recunoaștem caracterul ei inaugurator**.

---

* Greu de acceptat este și opinia conform căreia încercarea de identificare cu creatorul înseamnă „rezistență la analiză". Se poate vorbi despre o „rezistență la analiză" în exegeza practicată de critici precum Marcel Raymond, Georges Poulet sau Jean-Pierre Richard?

** Nemulțumirea lui se extinde și asupra investigațiilor de sociologie literară de dinaintea lui. Astfel, el reia, „nu fără o satisfacție răutăcioasă", opinia lui Goldmann conform căreia Lukács însuși vedea în *Educația sentimentală*, „un roman psihologic (mai curând decât unul sociologic)".

De fapt, în ce constă inițiativa lui? În a lămuri „geneza socială a câmpului literar", în a trata opera „ca pe un semn intențional bântuit și deopotrivă ordonat de ceva diferit de ea, în raport cu care funcționează și ca simptom". Cu alte cuvinte, pretențiilor absolutizante, „complezențelor fariseice ale cultului artei" sociologul le opune interesul pentru „contingențele unei geneze", ceea ce, în opinia lui, înseamnă, pur și simplu, „să privești lucrurile în față și să le vezi așa cum sunt".

Un aer de prezumție plutește peste această din urmă frază, ca și peste aceea cu care se deschide prima parte a *Regulilor artei*, având în centru *Educația sentimentală*, „operă de mii de ori comentată și niciodată, mai mult ca sigur, citită cu adevărat". Cine nu e preocupat de „contingențe genetice" nu are nici o șansă de a vedea lucrurile (*literare!*) „așa cum sunt"? A nu fi preocupat de aceste contingențe înseamnă a cădea automat în „complezențele fariseice ale cultului artei"? Atent la riscurile de a reduce obiectul complex al analizei sale, Bourdieu e relativ indiferent față de un alt risc, acela de a evalua greșit nu numai o întreagă tradiție interpretativă, ci câmpul literar însuși în componenta lui *metaliterară*. Ceea ce pare să-i scape este însuși faptul că în tradiția literară e prezentă tendința exegezei de a-și absolutiza obiectul (așa cum observă el pe bună dreptate), dar rareori aceea de a se absolutiza pe sine. Dimpotrivă, e caracteristică acestui câmp și tradiției sale să admită mai multe perspective, să susțină cu pasiune una sau alta dintre ele, dar să nu-i lipsească imaginația celorlalte posibile. Desigur, față de cuprinderea largă, sociologică a literaturii, abordările strict estetice pot părea (pot fi) exclusiviste, înguste: dar nu cumva și abordarea sociologică riscă să fie prea inclusivă (inclusivistă) în raport cu un criteriu estetic?

*

Să vedem însă cum funcționează analiza sociologică a lui Pierre Bourdieu aplicată unui singur autor (Flaubert) și, cu precădere, unei singure opere, *Educația sentimentală*. Încă de la primele rânduri, autorul ne șochează cu afirmația că romanul furnizează toate instrumentele necesare propriei sale analize sociologice, altfel spus, își conține critica, propria critică sociologică. Sfidând reproșul comun adus abordării sociologice – acela referitor la *exterioritatea* ei, el susține că lectura sa este una „strict internă": ea își propune să construiască „un model al structurii imanente a operei", structură care, odată enunțată, „se și impune ca evidentă".

În ce constă această evidență care a scăpat comentatorilor anteriori? În faptul că „structura spațiului social în care se desfășoară aventurile lui

Frédéric se întâmplă să coincidă cu structura spațiului social în care autorul însuși se află situat". Coincidență de maximă importanță, cu atât mai mult cu cât ea se prelungește într-o direcție neașteptată: după Bourdieu, această structură a spațiului social fictiv este însăși „structura operei" și în acest sens ancheta lui este una „strict internă". Structura spațiului social romanesc coincide, pe de o parte, cu structura spațiului social real, pe de altă parte, cu structura imanentă a operei înseși. Suntem, prin urmare, îndreptățiți să ducem mai departe raționamentul și să considerăm că, între epoca locuită de Flaubert și romanul său *Educația sentimentală* există – oricât de surprinzător ar părea – o identitate de structură.

În mod ciudat, cu toate că o pregătește, Bourdieu nu trage el însuși această concluzie, preferând să rămână la formula „Flaubert, analist al lui Flaubert". În orice caz, așa cum instrumentele socioanalizei romanului se află în romanul însuși, tot așa, concluziile ei sunt conținute deja în premise.

Cum poate fi privită dinlăuntrul câmpului literar, din perspectiva criticii și teoriei literare, o asemenea concepție asupra operei? Spre deosebire de *poetică*, pentru care cu adevărat *interne* nu pot fi decât problemele de ordin *formal*, critica și teoria literară admit, în genere, că în structura operei intră și structura spațiului social reprezentat și că lectura acestuia este, la rândul ei, o lectură internă. Mai greu de acceptat este însă echivalarea structurii universului romanesc cu structura romanului însuși. „Structura imanentă" a *Educației sentimentale* nu constă în modul de a rezolva „povestea" lui Frédéric și a prietenilor săi, ci în modul de a povesti: principiul ei nu este unul de sociologie, ci de tehnică literară; în joc nu e atât concepția despre lume a lui Flaubert, cât concepția sa despre literatură (chiar dacă aceasta din urmă trebuie înțeleasă ca o componentă a celei dintâi).

Coincidența pe care o semnalează Bourdieu, între structura spațiului social din *Educația sentimentală* și structura spațiului social în care se mișcă Flaubert însuși – și care rămâne să fie demonstrată în continuare – este doar o coincidență punctuală, întâmplătoare, sau poate fi generalizată? Este ea valabilă și în cazul altui roman flaubertian, de exemplu, *Salammbô*, ori funcționează numai atunci când autorul își alege un subiect contemporan? Am putea-o regăsi și la alți romancieri din aceeași perioadă sau de mai târziu? Care ar fi aici criteriul decisiv: epoca, momentul istoric sau scriitorul, tipul de scriitor?

Bourdieu nu răspunde, altfel, decât cel mult implicit la aceste întrebări. Problema *realismului* și, în genere, a *referentului* literaturii o formulează însă în termeni „ceva mai puțin comuni decât se obișnuiește"; decât se

obișnuiește în sociologie, am fi tentați să adăugăm. Căci, după el, discursul literar este acel „discurs care vorbește despre lume (socială și psihologică) *ca și cum nu ar vorbi, de fapt, despre ea*". Deosebirea este aici importantă față de sociologul tradițional, în opinia căruia discursul literar *vorbește* despre lume, aduce o *mărturie*, constituie un *document*.

Pentru Pierre Bourdieu, discursul literar are capacitatea de a dezvălui învăluind, „de a produce un efect de real prin derealizare". În acest moment, ne-am putea întreba însă dacă reciproca acestei aserțiuni nu este mai valabilă pentru acțiunea specifică a discursului literar. Nu derealizează el realul (concret, istoric) tocmai producând „efecte de real", nu învăluie el dezvăluind?

Bourdieu ține să sublinieze însă rolul denegator al *formei* în literatură, „care operează atât pentru autor, cât și pentru cititor". Actul de formare, de punere în formă, ca și acela de lectură implică „denegarea a ceea ce se exprimă". Dar dacă lucrurile ar sta astfel, atunci conținutul exprimat și, în același timp, negat ar fi unul real și concret: or, el nu este, în artă, decât unul posibil. Ceea ce se obține prin intermediul *formei* este o potențare, nu o negare, o intensificare, nu o derealizare. Cu alte cuvinte, forma artistică nu neagă ceea ce exprimă, ci, dimpotrivă, întărește, potențează, numai că ceea ce exprimă nu e un conținut real și concret, ci o potențialitate a ființei, o posibilitate de a fi a corpului social.

Dar acestea nu sunt decât ipoteze (formulate în trecere) care s-ar cere argumentate și nuanțate pe larg. Mai potrivit ni se pare să-l urmărim în continuare pe Bourdieu a cărui teorie se precizează printr-o nouă răsturnare spectaculoasă de planuri. După el, prin chiar preocuparea sa pentru formă, Flaubert este adus în situația de a acționa „ca medium al structurilor (sociale și psihologice) care ajung astfel să se obiectiveze prin intermediul său..." Altfel spus, tocmai travaliul asupra formei este cel care face posibilă „anamneza parțială a structurilor de adâncime, supuse refulării..." Iar anamneza structurilor de adâncime realizată prin „punerea în formă" este una parțială, în măsura în care „scriitorul menține un oarecare control asupra întoarcerii refulatului".

*

Termenii freudieni ne conduc aici spre o opoziție *conștient/inconștient* pe care, ciudat, Bourdieu nu o numește. Deducem că, preocupat în chip conștient de forma operei sale, scriitorul poartă spre noi, prin intermediul ei, structurile sociale și psihologice care îl bântuie în chip inconștient.

Deducem în continuare – căci Bourdieu tot nu ne-o spune – că scriitorul, cu cât va fi mai obsedat de reușita formală și – printr-o economie firească a muncii și creației – mai puțin de aspectele sociale –, cu atât obiectivarea lui (adică a lor) în operă va fi mai autentică, mai puternică, mai convingătoare. Forma (artistică, romanescă) este, prin urmare, o deturnare de la social prin care socialul se exprimă, însă, mai profund. Mai mult, forma însăși devine socializantă, istoricizantă, realizând (prin derealizare) structurile sociale, psihologice etc.

Este aproape exemplar modul în care Pierre Bourdieu încearcă să preîntâmpine obiecțiile aduse curent abordării sociologice a literaturii prin insistența asupra relațiilor directe între ceea ce el numește „travaliul scriiturii" și „universul saturat de detalii semnificative". În felul acesta, preocuparea pentru calitatea artistică e mereu prezentă, inclusă în analiza sa, deși întotdeauna subordonată conținutului social, respectiv sociologic. Sociologicul este, în concepția lui, atotcuprinzător pentru că *socialul* este astfel. Obsesia detaliului, de pildă, la un scriitor este provocată de interesul pentru analiza socială, așa cum personajele sale, chiar atunci când acționează sub imperiul dorinței, al ambiției personale sau al iubirii, sunt călăuzite, de fapt, tot de impulsuri care își află cauza în poziția lor socială. Nu există, în ultimă instanță, decât motivații sociale. Nu ne rămâne decât să ne întrebăm cât de conștient, adică de liber, este scriitorul însuși în opțiunile sale și cât de inconștient determinat.

În cartea de față, ca și în altele, Bourdieu recunoaște existența unei „indeterminări parțiale" și a unei „marje obiective de libertate", de care dispun agenții într-un câmp „atât de puțin instituționalizat", precum câmpul literar/artistic; dar se grăbește să strângă din nou ochiurile plasei, precizând că „aceste libertăți vin să se adauge jocului de biliard al interacțiunilor structurate".

El se disociază net de sociologii care leagă în mod direct caracteristicele operelor literare de originea socială a autorilor lor sau de grupurile destinatare; refuză logica *reflectării*, optând pentru una a *refracției*, a unei refracții care nu e altceva decât un rezultat al *medierii* sau, mai exact, al medierilor succesive. „Pe scurt, determinările externe nu se exercită niciodată decât prin intermediul forțelor și formelor specifice ale câmpului, adică după ce au suferit o *restructurare* cu atât mai importantă, cu cât câmpul este mai autonom, mai pregătit să-și impună logica specifică..."

Determinismul lui Bourdieu e departe de a fi unul mecanicist și călăuzit de coincidențe cronologice. Mai ales când e vorba de un câmp de

producție restrânsă, schimbările din cadrul lui sunt – consideră el – „considerabil independente, în principiul lor, față de schimbările externe, care pot părea că le determină fiindcă le acompaniază cronologic."

Conceptele pe care le introduce Bourdieu în analiza literaturii, a artelor și a culturii în ansamblul ei – *dispozițiile, pozițiile* și *luările de poziție*, dar mai cu seamă *habitus*-ul și *câmpul* – reușesc să reducă la maximum opoziția dintre lectura internă a unei opere și lectura ei externă, adică „explicarea ei prin condițiile sociale ale producerii și consumului". Cele două abordări încetează să mai fie o alternativă, tinzând să devină, cel mult, complementare. Eforturile constante ale autorului nostru vizează *internalizarea* condiționărilor sociale ale operelor literare și artistice. În felul acesta, două preocupări care păreau până la el ireconciliabile – studiul literaturii în societate, pe de-o parte, și studiul societății în literatură, pe de altă parte – devin nu numai perfect compatibile, dar convergente.

Analiza *Educației sentimentale* este una care se poartă constant la nivelul *explicitului* și al *denotativului*. Dar conotațiile și presupunerile implicite nu sunt, nici ele, ignorate de analist în măsura în care trimit la un context socio-cultural. Ambivalența raporturilor între Flaubert și Frédéric este examinată tot din această perspectivă. Rezultatele sunt interesante pentru că vin dintr-o direcție neașteptată: procedee caracteristice scrisului flaubertian, precum stilul indirect liber, „asindetonul generalizat" etc. sunt descoperite (adică explicate, motivate) din unghi sociologic.

Bourdieu este un excepțional cititor al operelor de artă din perspectivă sociologică, precum și al structurilor sociale înseși, așa cum sunt ele reprezentate în respectivele opere. Demersul lui – îndrăzneț până la paradox – este acela de a interpreta stilul însuși având structurile sociale în minte. Nu întâmplător, el vorbește de „strategii sociale de scriitură". E vorba de strategii care se adoptă și se definesc „sub constrângerea structurilor sociale ale câmpului", dar, pe lângă aceste strategii sociale de scriitură, există, fără îndoială, și *strategii personale de scriitură*, abia acestea dând seama de unicitatea unui scriitor. Faptul că „totul e social" nu presupune dispariția specificităților înlăuntrul acestui „tot", mai cu seamă a inițiativelor artistice, prin însăși natura lor diferențiatoare.

În plină epocă antitotalizantă și anticanonizantă, el încearcă să găsească, totuși, anumite repere unificatoare. Perspectiva sociologică subminează, interzice chiar, o reprezentare a spațiului social ca un *continuum*, dar efortul lui Bourdieu este acela de a pune în legătură toate elementele, toți factorii și agenții din cadrul unui câmp și apoi câmpurile înseși.

Rețeaua aceasta de relații are un anumit rol unificator, rol ce se exercită însă în afara oricărei confuzii omogenizante.

O asemenea unificare relațională (de-a dreptul spectaculoasă), are loc, de pildă, între câmpul artistic și câmpul economic, guvernate de principii radical diferite, opuse chiar – principiul gratuității, pe de-o parte, și al rentabilității, pe de altă parte; ceea ce este o eroare și un eșec într-un plan devine un criteriu de merit și o garanție de reușită într-altul: pe scurt, ideea lui Bourdieu este că artiștii sunt interesați să fie... dezinteresați (jocul de-a „cine-pierde-câștigă").

În *Regulile artei*, Pierre Bourdieu se opune într-un chip nou unei deja vechi și puternice tradiții care își are originea în idealismul estetic (Kant, Schiller, Schopenhauer) și expresia plenară în critica modernistă a anilor '30–'40, aceea a „gratuității", a actului creator ca act „dezinteresat". Concepând, în același timp, ordinea literară ca „o sfidare față toate formele de economism", el depășește determinismul mecanic și rezolvă printr-o formulă proprie – exactă în paradoxul ei – contradicția dintre gratuitatea artei și concurența inerentă domeniului ei: cei ce pătrund în lumea literelor și artelor „au tot interesul să fie dezinteresați". Dezinteresarea servește chiar drept criteriu de *autenticitate* și, implicit, de valoare.

Astăzi, după experiența penibilă a proletcultismului și a sociologismului vulgar, ca și după versiunea impusă a marxismului de stat, rezervele față de orice abordare sociologică a literaturii și artei pot părea îndreptățite. În cazul lui Bourdieu, însă, atenția acordată *formei*, precum și precauțiile pe care și le ia împotriva tentațiilor reductive ne fac să nu considerăm câtuși de puțin demersul său o recădere în heteronomie. Acest demers este într-o asemenea măsură disociativ, încât aș fi tentat să-l numesc o *sociologie a nuanțelor*. Pornind de la analizele lui Bourdieu se poate, cred, regândi și la noi raportul literaturii cu societatea. Și, desigur, raporturile criticii și istoriei literare cu sociologia.

Regulile artei – o sinteză perenă și actuală totodată. Analiza mecanismelor sociale și a strategiilor politice menite să exercite controlul asupra Literelor și artelor conduce la observații dotate cu o mare putere de anticipare. Autorul însuși cedează ispitei unui paralelism extrem de sugestiv; vorbind despre limbajul „ralierii", el adaugă în paranteză: „sau, cum s-ar fi zis după 1968, al recuperării". Dar privirea noastră tresare citind astfel de rânduri referitoare la „imbricarea profundă a câmpului literar cu cel politic" din timpul celui de al Doilea Imperiu: „Relațiile confuze întemeiate pe gratitudinea și culpabilitatea compromisului cu o putere

de intercesiune văzută ca un ultim recurs (...), apt să justifice concesiile relei-credințe și să scutească de rupturi eroice...". Parcă astfel de relații „confuze" au caracterizat și câmpul literar autohton până în 1989.

Cred că putem reformula acum o întrebare pe care am lansat-o la începutul acestui comentariu: există un câmp înlăuntrul căruia numai instrumentele sociologului nu sunt suficiente? Altfel spus, există o specificitate literar-artistică ireductibilă din perspectivă sociologică? Răspunsurile lui Bourdieu sunt, desigur, negative. Dar sunt astfel nu din cauza anexionismului, recte reducționismului său sociologic, ci datorită faptului că instrumentele pe care el, ca sociolog literar, le utilizează sunt adaptate, adecvate câmpului literar; cu alte cuvinte, sunt suficient de specializate pentru a nu rata specificitatea câmpului respectiv. Pentru el, abordarea sociologică nu e unilaterală nici măcar când ia literatura sau arta drept obiect. Scriitura însăși, „cu toate specificitățile ei", rămâne un fenomen social, un fenomen care „nu poate fi explicat decât prin social". Așa cum vede Bourdieu lucrurile, nu există transcendență față de social.

Problema este însă alta: nu sociologia literară în genere poate explica opera în totalitate (fără rest, fără inefabil, fără mister), ci sociologia așa cum o concepe și cum o practică Bourdieu: această sociologie nu ajunge să dea seama de toate implicațiile și consecințele unei opere apelând la reperele și mijloacele tradiționale ale profesiunii, ci extinzându-și și rafinându-și competențele astfel încât să devină capabilă să descopere și să insinueze socialul până în zonele cele mai intime ale procesului creator, teritoriu rezervat, intangibil *outsiderilor*. Ambiția lui Bourdieu este aceea de a aborda și analiza literatura ca *insider*, fiind primul sociolog care forțează o asemenea postură și se complace în ea.

Obiectivul cercetării bourdieusiene îl constituie ansamblul condițiilor sociale de posibilitate a scriiturii; „însă acestea nu se reduc deloc la ceea ce există în avantext". De aceste condiții trebuie, fără îndoială, să țină seama nu numai sociologul, ci și criticul literar. Dar de la condițiile de posibilitate ale scriituri până la realizarea ei se creează un interval asupra căruia se apleacă în mod obișnuit alte discipline.

Condițiile de realizare a scriiturii fac obiectul criticii literare, al stilisticii etc., nu al sociologiei, fie ea și literară. Pierre Bourdieu nu-și restrânge însă obiectul de cercetare la ceea ce precedă un text sau altul, el nu ezită să intre în laboratorul de creație, analizând bruioane, schițe și ciorne. Pentru el textele publicate sau rămase în manuscris sunt tot realități sociale, ca și instituțiile sau practicile sociale curente.

Întrebarea este însă dacă lucrurile citite în cărți, în opere, în manuscrise sunt „aceleași" cu cele din „domeniul practicilor", cum crede Bourdieu. Furnizează literatura „aceleași informații" ca și practicile sociale? Când eram pe cale să credem că sociologul s-a transformat într-un critic literar, ne dăm seama că el rămâne sociolog în tot ceea ce întreprinde în legătură cu textele literare. Nerefuzându-și accesul către aspecte ale operelor care n-au intrat în atenția predecesorilor săi, Bourdieu se poate transforma, pe rând, în critic, în istoric literar sau chiar în stilistician, dar numai pentru a integra mai convingător asemenea planuri de abordare în investigația sa sociologică.

Împotriva părerii comune conform căreia analiza sociologică reduce și relativizează practicile și reprezentările, el consideră că această analiză „le smulge de sub imperiul arbitrarului și le absolutizează, făcându-le să apară ca necesare și incomparabile". Trecând peste contradicția dintre reducție și relativizare (de regulă, reducția e absolutizantă), acțiunea de absolutizare atribuită unui demers sociologic are de ce să pară paradoxală. Paradoxul se diminuează însă dacă luăm în discuție un alt termen, la fel de surprinzător într-un discurs de sociologie, cel de „incomparabil". Prezența lui probează faptul că eșafodajul teoretic al lui Bourdieu nu urmărește să reducă diversitatea operelor (sau a reprezentărilor lor în conștiința receptorilor) la un numitor comun, ci, dimpotrivă, să justifice această diversitate.

Sensul demonstrației sale nu e acela să ne convingă – așa cum încearcă majoritatea colegilor săi de breaslă – că anumiți receptori aparținând unei anumite categorii sociale vor recepta într-un mod anumit o operă dată. Bourdieu introduce în discuție numeroase repere diferențiatoare, iar acestea intră, la rândul lor, într-un joc nu numai cu mai mulți participanți, dar și cu mai multe strategii posibile ale fiecăruia. Ceea ce rezultă nu e o pulverizare necontrolabilă, nici o clasificare iluzorie, ci o diversificare structurată în dinamismul ei, mult mai aproape de existența reală, de autenticitatea întâlnirii oamenilor obișnuiți cu operele de artă.

Încercările de sociologie a artei, numeroase și diverse, n-au creat nici una impresia de stringență și de adecvare la obiect pe care o simțim la lectura *Regulilor artei*. Preocuparea, mereu reînnoită, a autorului de precizie terminologică, discursul său plin de formule modalizante, finețea sa analitică, precum și ambiția sa de a persevera în explorarea banalului și a previzibilului – spunându-ne lucruri noi acolo unde eram dispuși să credem că nimic nu mai era de spus –, toate acestea și încă multe altele fac

din această carte o sinteză majoră și inconturnabilă. Pentru cine o citește cu atenție, multe dintre vechile concepte operante în spațiul metaliterar își pierd valabilitatea sau își modifică accepțiile. De fapt, nimic sau aproape nimic nu mai rămâne ca înainte.

Mircea Martin

*C'est en lisant qu'on devient liseron.**
Raymond Queneau

---

* Joc de cuvinte intraductibil; literal: „Doar citind devii... *liseron*", adică „volbură", „rochița-rândunicii" (*Convolvulus arvensis*) (n. tr.).

Cuvânt-înainte

„ÎNGER – Face impresie în amor și în literatură."
*Gustave Flaubert**

„*TOTUL* nu figurează în *Dicționarul de idei primite de-a gata*. Mai există speranțe."
Raymond Queneau

„Vom lăsa noi, oare, ca experiența literară – cea mai înaltă experiență alături de cea a iubirii, la care omul poate să aibă acces – să fie redusă de științele sociale la niște sondaje privind timpul nostru liber, când este vorba de însuși sensul vieții noastre?"[1] O astfel de frază, extrasă dintr-una din nenumăratele pledoarii, fără vârstă și fără autor, în favoarea lecturii și a culturii, ar fi dezlănțuit, fără doar și poate, furioasa veselie pe care i-o inspirau lui Flaubert locurile comune drept-cugetătoare. Ca să nu mai vorbim despre „topos"-urile atât de tocite ale cultului școlar al Cărții sau despre revelațiile heideggero-hölderliniene demne de ocuparea unui loc de prim ordin în „florilegiul bouvardo-pécuchetian" (expresia îi aparține lui Queneau...) de tipul: „A citi înseamnă înainte de toate a te smulge din tine însuți și din lumea ta"[2], „ființarea în lume nu mai este posibilă fără sprijinul cărților"[3], „prin literatură, esența se dezvăluie în mod nemijlocit, ea apare dimpreună cu adevărul ei, în întreg adevărul ei, ca fiind însuși adevărul ființei ce se dezvăluie pe sine"[4]...

Mi s-a părut necesar să evoc, în chip de introducere, câteva dintre locurile comune cele mai persistente și mai sumbre cu privire la artă și

* *Dicționar de idei primite de-a gata*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Art, București, 2007, p. 79 (n. tr.).

[1] D. Sallenave, *Le Don des morts*, Gallimard, Paris, 1991, *passim*.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*.

viață, unic și comun, literatură și știință-științele (sociale), care, dacă pot să elaboreze legi, o fac numai sacrificând „singularitatea experienței" și, respectiv, literatura, care nu elaborează legi, în schimb „are de fiecare dată în vedere omul singular, în singularitatea lui absolută"[5] – pentru că, reluate la nesfârșit de și pentru liturghia școlară, ele sunt întipărite în toate spiritele modelate de Școală: funcționând asemenea unor filtre sau ecrane, amenință tot timpul să blocheze sau cel puțin să tulbure înțelegerea analizei științifice a cărților și a lecturii.

Revendicarea autonomiei literaturii, care și-a găsit expresia exemplară în *Contra lui Sainte-Beuve* de Proust, presupune, oare, ca lectura textelor literare să fie una exclusiv literară? Să fie, oare, adevărat că analiza științifică este sortită fără drept de apel să distrugă ceea ce constituie specificitatea operei literare și a lecturii, începând cu plăcerea estetică? Și că sociologul nu poate face altceva decât să relativizeze și să niveleze valorile, înjosind ceea ce este măreț și abolind diferențele care constituie singularitatea „creatorului", situat de fiecare dată de partea Unicității? Și aceasta pur și simplu pentru că el ar fi legat de numerele mari, de medie, de mediu și, prin urmare, de mediocru, de minor, de *minori*, de masa mărunților autori obscuri, tocmai de aceea necunoscuți, ca și de tot ce le repugnă mai presus de orice „creatorilor" timpului nostru: conținutul și contextul, „referentul" și„hors"-textul, exteriorul literaturii?

Pentru mulți dintre scriitorii și cititorii cu diplomă ai literaturii – pentru a nu-i mai pune la socoteală și pe filosofii de mai mare sau mai mică anvergură care, de la Bergson până la Heidegger și chiar mai încoace, înțeleg să-i stabilească științei limite apriorice –, lucrul acesta pare de la sine înțeles. Cei care îi interzic sociologiei orice fel de contact profanator cu opera de artă sunt o mulțime. Mai este, oare, nevoie să-l citām pe Gadamer, care înțelege să așeze la temelia „artei de a înțelege" un postulat de incomprehensibilitate sau, cel puțin, de inexplicabilitate: „Faptul că opera de artă reprezintă o provocare adresată înțelegerii noastre, dat fiind că ea *scapă neîncetat oricărei explicații* și că opune o *rezistență cu neputință de înfrânt* oricui ar dori să o traducă în identitatea conceptului, a constituit tocmai punctul de pornire al teoriei mele hermeneutice"[6]? Nu îmi

[5] *Ibidem.*

[6] H.-G. Gadamer, *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine,* Aubier, Paris, 1991, p. 17; ca și, cu privire la ireductibilitatea experienței istorice ca „imersiune într-o «...venire» ce exclude cunoașterea a «ceea ce vine»", p. 197.

propun să discut acest postulat (dar poate fi el, oare, pus în discuție?). Mă voi întreba numai asupra motivului care îi face pe atâția critici, scriitori și filosofi să se complacă în proclamarea faptului că experiența operei de artă este inefabilă, că ea scapă prin definiție cunoașterii raționale; de unde provine această nevoie atât de puternică de a discredita cunoașterea rațională, această furie de a afirma ireductibilitatea operei de artă sau, cu un cuvânt mai potrivit, *transcendența* ei?

Ce anume îi împinge pe unii să confere operei de artă – și cunoașterii pe care ea o cere – acest *statut de excepție*, dacă nu intenția de a discredita și de a prejudicia încercările (necesarmente laborioase și imperfecte) ale acelora care înțeleg să supună aceste produse ale acțiunii umane tratamentului obișnuit al științei obișnuite, ca și intenția de a afirma transcendența (spirituală) a celor care se pricep să le *recunoască* transcendența? De unde această încrâncenare împotriva celor care încearcă să facă să progreseze cunoașterea operei de artă și a experienței estetice, dacă nu din pricina faptului că însăși ambiția de a produce o analiză științifică a acestui *individuum ineffabile* și a acelui *individuum ineffabile* care l-a produs constituie o amenințare de moarte la adresa pretenției – atât de comune (cel puțin în rândul amatorilor de artă) și, totuși, atât de „distinse" – de concepere de sine însuși ca individ inefabil, capabil de trăirea unor experiențe la fel de inefabile ale acestui inefabil? De ce, într-un cuvânt, se opune atâta *rezistență la analiză*, dacă nu din pricina faptului că aceasta le dă „creatorilor" și celor care înțeleg să se identifice cu ei printr-o lectură „creatoare" ultima și, poate, cea mai dură lovitură din câte a avut de îndurat – conform lui Freud – narcisismul uman, după cele marcate de numele unor Copernic, Darwin și Freud însuși?

Este însă legitim ca, în temeiul experienței inefabilului, fără îndoială consubstanțială experienței amoroase, să faci din iubirea ca abandon fascinat în fața operei surprinse în singularitatea ei inexprimabilă unica formă de cunoaștere convenabilă operei de artă? Și să vezi în analiza științifică a artei și a iubirii de artă forma prin excelență a aroganței scientiste care, sub pretextul că explică, nu ezită să-l amenințe pe „creator" și pe cititor în chiar libertatea și singularitatea lor? Tuturor acestor apărători ai incognoscibilului, preocupați obsesiv de înălțarea unor contraforți inexpugnabili ai libertății umane împotriva prejudiciilor aduse de știință, le-aș oferi spre reflecție această frază, foarte kantiană, a lui Goethe, pe care toți specialiștii în științele naturale și în științele sociale ar putea, cu siguranță, să și-o însușească: „Părerea noastră este că omului îi este inerent faptul

de a presupune că există ceva cu neputință de cunoscut, dar că nu trebuie să-și limiteze, din această cauză, investigația."[7] Kant exprimă foarte bine, cred eu, reprezentarea pe care savanții și-o fac cu privire la propria lor întreprindere atunci când afirmă că întâlnirea dintre cunoaștere și ființă este un soi de *focus imaginarius*, un punct de fugă imaginar pe care știința trebuie să-l aibă permanent în vedere, fără însă a putea pretinde că îl și atinge (împotriva iluziei cunoașterii absolute și a sfârșitului istoriei, mai răspândită în rândurile filosofilor decât în cele ale savanților...). Cât despre amenințarea pe care știința ar reprezenta-o la adresa libertății și a singularității experienței literare, e suficient, pentru restabilirea adevărului, să observăm că, de exemplu, capacitatea, furnizată de știință, de a explica și de a înțelege această experiență și de a se dota, în felul acesta, cu posibilitatea unei libertăți reale în raport cu determinările ei este oferită tuturor acelora care doresc și pot să și-o aproprie.

Mai îndreptățită ar fi, poate, temerea ca nu cumva știința, punând iubirea de artă sub scalpel, să ajungă să ucidă plăcerea și, în măsură să ajute înțelegerea, să fie incapabilă să provoace simțirea. Nu putem fi, în acest sens, decât întru totul de acord cu o tentativă precum aceea a lui Michel Chaillou, care, luând drept punct de plecare primatul simțirii, al participării, al *aisthèsis*-ului propune o evocare literară a vieții literare, ciudat de absentă din istoriile literare ale literaturii[8]: străduindu-se să reintroducă într-un spațiu literar extrem de izolat și de închis ceea ce am putea numi, odată cu Schopenhauer, *parerga* și *paralipomena*, împrejurimile neglijate ale textului, tot ceea ce comentatorii obișnuiți lasă deoparte, și evocând, grație virtuții magice a numirii, ceea ce a făcut și a fost viața autorilor, detaliile familiare, domestice, pitorești, chiar grotești sau „crotești"* ale existenței lor și ale decorului cotidian, el ajunge să opereze o răsturnare a ierarhiei încetățenite a intereselor literare. Se înarmează cu toate resursele erudiției nu pentru a contribui la celebrarea sacralizantă a clasicilor, la cultul strămoșilor și al „darului morților", ci pentru a-l ademeni și a-l pregăti pe cititor să „ciocnească cu cei morți", așa cum spunea Saint-Amant: el

---

[7] J. W. Goethe, „Karl Wilhelm Nose", *Naturwiss. Sch.*, IX, p. 195, citat *in* Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Belin, Paris, 1991, p. 114.

[8] M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVII^e siècle*, Hatier, Paris, 1990, în special pp. 9-13.

* În original: *„crotesques"*, de la *crotte*, „excremente de formă rotundă ale unor animale" (n. tr.).

smulge din sanctuarul Istoriei și al academismului texte și autori fetișizați pentru a-i repune în libertate.

Cum ar putea sociologul – care și el, la rândul lui, trebuie să se rupă de idealismul hagiografiei literare – să nu simtă o afinitate cu această „știință veselă" ce recurge la asociații libere făcute posibile de utilizarea eliberată și eliberatoare a referințelor istorice pentru a repudia pompa profetică a marii critici de autor și sforăitul sacerdotal al tradiției școlare? Însă, împotriva a ceea ce reprezentarea comună cu privire la sociologie ar putea lăsa să se creadă, el nu se poate simți satisfăcut numai cu o astfel de evocare literară a vieții literare. Dacă atenția acordată sensibilului convine de minune atunci când se aplică textului, ea conduce la ratarea esențialului atunci când se oprește la lumea socială în care acesta este produs. Efortul de a reda viața autorilor și mediul acestora ar putea ține de competența sociologului și nu lipsesc acele analize ale artei și literaturii care își stabilesc drept obiectiv reconstrucția unei „realități" sociale susceptibile de a fi surprinsă în vizibilul, sensibilul și concretul existenței de zi cu zi. Însă – așa cum mă voi strădui să demonstrez de-a lungul întregii cărți – sociologul, înrudit, din acest punct de vedere, cu filosoful în concepția lui Platon, se opune „îndrăgostitului de spectacole și de voci frumoase" care este, deopotrivă, scriitorul: „realitatea" căutată de el nu poate fi redusă la datele imediate ale experienței sensibile sub forma cărora ea se oferă percepției; el nu urmărește să facă vizibil sau sensibil, ci să construiască sisteme de relații inteligibile, capabile să dea seamă de datele sensibile.

Să însemne, oare, acest fapt o recădere în vechea antinomie a inteligibilului și sensibilului? Cititorului îi revine, în fapt, menirea de a judeca dacă, așa cum cred eu (pentru că mi-a fost dat să simt eu însumi acest lucru), analiza științifică a condițiilor sociale ale producerii și receptării operei de artă, departe de a reduce sau de a distruge experiența literară, o intensifică: așa cum se va putea remarca în legătură cu Flaubert, ea nu pare a anula mai întâi singularitatea „creatorului" în beneficiul relațiilor care o fac inteligibilă decât pentru a o putea regăsi intensificată la capătul muncii de reconstrucție a spațiului în care autorul se află înglobat și „inclus ca un punct". Cunoașterea ca atare a acestui punct din cuprinsul spațiului literar, care este în același timp și un punct pornind de la care se formează un punct de vedere singular asupra acestui spațiu, echivalează cu capacitatea de a înțelege și de a simți, prin identificarea mintală cu o poziție construită, singularitatea acestei poziții și a aceluia care o ocupă,

ca și a efortului extraordinar care, în cazul lui Flaubert cel puțin, a fost necesar pentru ca această singularitate să poată exista.

Iubirea de artă, ca orice iubire, chiar și – mai cu seamă – cea mai pasională, se simte întemeiată în propriul ei obiect. Tocmai pentru a se convinge pe sine că are motiv (sau motive) să iubească recurge ea atât de des la comentariu, acest soi de discurs apologetic pe care credinciosul și-l adresează lui însuși și care, dacă are drept efect cel puțin intensificarea propriei credințe, poate, de asemenea, să-i trezească și să-i cheme și pe alții înspre credință. Iată de ce analiza științifică, atunci când este capabilă să scoată la lumină ceea ce face ca opera de artă să fie *necesară*, altfel spus formula informantă, principiul generator, rațiunea de-a fi a acesteia, ajunge să-i furnizeze experienței artistice și plăcerii ce-o însoțește cea mai bună justificare de sine, hrana ei cea mai consistentă. Grație ei, iubirea sensibilă pentru operă își poate afla împlinirea, sub forma unui soi de *amor intellectualis rei*, asimilare a obiectului în subiect și cufundare a subiectului în obiect, supunere activă în slujba necesității singulare a obiectului literar (care, nu o dată, este el însuși produsul unei astfel de supuneri).

Nu reprezintă, însă, un preț mult prea mare în schimbul acestei intensificări a experienței faptul de a fi nevoit să înfrunți reducerea la pura necesitate istorică a ceea ce se vrea a fi trăit ca experiență absolută, străină de contingențele unei geneze? În fapt, a înțelege geneza socială a câmpului literar, a credinței ce îl susține, a jocului de limbaj care are loc și a intereselor și mizelor materiale și simbolice ce iau naștere în interiorul lui nu înseamnă a sacrifica totul pentru plăcerea reducției ori a distrugerii (chiar dacă, așa cum sugerează Wittgenstein în *Lecții despre etică*, efortul de a înțelege datorează fără îndoială ceva „plăcerii de a distruge prejudecățile" și „atracției irezistibile" pe care o exercită „plăcerea explicațiilor de tipul «x nu este *altceva* decât y»", mai cu seamă ca antidot împotriva complezențelor fariseice ale cultului artei). Înseamnă, pur și simplu, a privi lucrurile în față și a le vedea așa cum sunt.

A căuta în logica câmpului literar sau a câmpului artistic – două lumi paradoxale, capabile să inspire și să impună „interese" dintre cele mai dezinteresate – principiul de existență al operei de artă în ceea ce are ea istoric, dar și transistoric, înseamnă a trata opera ca pe un semn intențional bântuit și, deopotrivă, ordonat de ceva diferit ei, în raport cu care ea funcționează în același timp ca simptom. Înseamnă a presupune că prin ea se enunță o pulsiune expresivă pe care punerea în forma impusă de necesitatea socială a câmpului tinde să o facă de nerecunoscut. Renunțarea la angelismul

interesului pur în favoarea formei pure reprezintă prețul ce se cere plătit pentru a putea înțelege logica acestor universuri sociale care, prin alchimia socială a legilor lor istorice de funcționare, ajung să extragă din confruntarea nemiloasă a pasiunilor și a intereselor particulare esența sublimată a universalului: și, deopotrivă, a oferi o imagine mai adevărată și, în definitiv, mai liniștitoare – pentru că este mai puțin supraumană – asupra cuceririlor celor mai înalte ale acțiunii umane.

Prolog

Flaubert, analist al lui Flaubert

O lectură a *Educației sentimentale*

„Nu scrii ceea ce vrei."
Gustave Flaubert

Educația sentimentală, această operă de mii de ori comentată și niciodată, mai mult ca sigur, cu adevărat citită, furnizează toate instrumentele necesare propriei sale analize sociologice[1]: structura operei, rezultată dintr-o lectură *strict internă,* altfel spus, structura spațiului social în care se desfășoară aventurile lui Frédéric, se întâmplă să coincidă cu structura spațiului social în care autorul însuși se afla situat.

Se va spune, poate, că sociologul este acela care, proiectându-și propriile interogații, face din Flaubert un sociolog capabil, în plus, să ofere și o sociologie a lui Flaubert însuși. Iar dovada pe care el înțelege să o ofere în sprijinul acestei afirmații, construind un model al structurii imanente a operei, ce face posibilă re-crearea, deci înțelegerea în însuși principiul ei a întregii povești a lui Frédéric și a prietenilor acestuia, riscă să treacă drept o culme a lipsei de măsură scientiste. Cel mai ciudat este însă faptul că această structură, care, abia enunțată, se și impune ca evidentă, a scăpat interpreților celor mai atenți ai operei.[2] Fapt ce obligă la formularea în termeni ceva mai puțin comuni decât se obișnuiește a problemei „realismului" și „referentului" discursului literar. Căci, într-adevăr, ce este acest discurs care vorbește despre lume (socială și psihologică) *ca și cum nu ar vorbi, de*

---

[1] Pentru a-i permite cititorului să urmărească mai ușor analiza propusă aici și să-i verifice validitatea prin confruntarea cu alte lecturi, am reprodus în Anexe un rezumat al *Educației sentimentale,* ca și câteva dintre interpretările clasice ale acestei cărți.

[2] Aflăm, de exemplu, prin intermediul lui Lucien Goldmann, și nu fără o anumită satisfacție răutăcioasă, că Lukács vedea în *Educație* un roman psihologic (mai curând decât unul sociologic), preocupat de analiza vieții interioare (*cf.* L. Goldmann, „Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman", *Revue de l'Institut de sociologie,* nr. 2, Bruxelles, 1963, pp. 225-242).

fapt, despre ea? Care *nu poate vorbi* despre această lume decât cu condiția de a vorbi despre ea ca și cum nu ar face-o, altfel spus prin intermediul unei *forme* care operează, atât pentru autor, cât și pentru cititor, o *denegare* (în accepția freudiană de *Verneinung*) a ceea ce exprimă? Și nu ar trebui, oare, să ne întrebăm dacă nu cumva tocmai travaliul asupra formei este cel care face posibilă anamneza parțială a structurilor de adâncime supuse refulării, dacă, într-un cuvânt, scriitorul preocupat de căutarea formală – de felul lui Flaubert și al atâtor altora după el – nu este împins să acționeze ca *medium al structurilor* (sociale și psihologice) care ajung, astfel, să se obiectiveze prin intermediul său și al muncii depuse de el asupra unor cuvinte inductoare, „corpuri bune conducătoare", dar și ecrane mai mult sau mai puțin opace?

Însă, pe lângă faptul că obligă la o punere și la o examinare a acestor probleme, dacă se poate spune astfel, în situație, analiza operei ar trebui să permită și faptul de a se profita de anumite proprietăți ale discursului literar – precum capacitatea de a dezvălui învăluind sau aceea de a produce un „efect de real" prin derealizare – pentru a începe fără probleme, prin Flaubert-socioanalist al lui Flaubert, o socioanaliză a lui Flaubert și a literaturii în general.

Locuri, amplasări, plasamente, deplasări

Acest „tânăr de optsprezece ani, care avea părul lung" și „care luase de puțin timp bacalaureatul", pe care „maică-sa îl trimisese, cu o sumă de bani strict necesară, la Le Havre, să viziteze un unchi care spera ea că îl va lăsa moștenitor", acest adolescent burghez care se gândește „la planul unei drame, la subiecte de tablouri, la pasiuni viitoare", a ajuns în acel punct al carierei de unde poate să cuprindă dintr-o singură privire ansamblul puterilor și posibilităților ce-i stau dinainte, ca și al căilor care îl pot conduce până la ele. Frédéric Moreau este, în dublu sens, o ființă indeterminată sau, mai exact spus, determinată la indeterminare, obiectivă și subiectivă. Instalat în libertatea pe care i-o asigură condiția de rentier, el este influențat, până și în sentimentele al căror subiect aparent este, de fluctuațiile plasamentelor sale financiare, care definesc, astfel, orientările succesive ale opțiunilor sale.[3]

---

[3] Renta este întruchipată multă vreme de mama sa, „care nutrește o mare ambiție pentru el" și care îl readuce neîncetat la ordine, reamintindu-i strategiile (mai cu seamă matrimoniale) necesare pentru a-și menține poziția.

Indiferența, pe care el o trădează uneori, față de obiectele obișnuite ale ambiției burgheze[4], reprezintă un efect secundar al iubirii sale închipuite pentru doamna Arnoux, care funcționează asemenea unui suport imaginar al indeterminării sale. „Ce am eu de făcut pe lume? Ceilalți se străduiesc să obțină bogăție, celebritate, putere! Eu nu am nici o situație, ești unica mea ocupație, toată averea mea, țelul meu, centrul existenței mele, al gândurilor mele."[5] Cât despre interesele artistice cărora el le dă din când în când glas, acestea nu au suficientă constanță și consistență ca să-i ofere un punct de sprijin pentru o ambiție mai înaltă, capabilă să contrazică în chip pozitiv ambițiile comune: el, care, la prima sa apariție, „se gândea la planul unei drame și la subiecte de tablouri", el, care, în alte ocazii, „visa la simfonii", „voia să picteze" și compunea versuri, începe într-o bună zi „să scrie un roman intitulat *Sylvio, fiul pescarului*", în care se pune în scenă pe sine însuși alături de doamna Arnoux; apoi „închiriază un pian și compune valsuri germane", după care se convertește la pictură, care are darul de a-l apropia de doamna Arnoux, pentru a reveni, în sfârșit, la pasiunea de a scrie, de data aceasta o *Istorie a Renașterii*.

Întreaga existență a lui Frédéric, ca și întregul univers al romanului, se vor organiza în jurul a doi poli, reprezentați de familia Arnoux și, respectiv, de familia Dambreuse: pe de o parte, „arta și politica", pe de

---

[4] „Frédéric protesta" atunci când Deslauriers, invocând exemplul lui Rastignac, i-a schițat cu cinism strategia capabilă să-i asigure reușita: „Fă așa ca să-i placi, și nevesti-sii la fel. Devino amantul ei!" [Flaubert, *Educația sentimentală*, traducere de Lucia Demetrius, în Flaubert, *Educația sentimentală, Trei povestiri, Ispitirea Sfântului Anton*, ediție critică de Irina Mavrodin, vol. II, Editura Univers, București, 1982, p. 23. Pe tot parcursul analizei sale, P. Bourdieu face trimiteri la două ediții franceze ale romanului *L'Éducation sentimentale:* ediția din colecția „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1948, și ediția din colecția „Folio", Gallimard, 1972. În ceea ce privește prezenta traducere în limba română a cărții lui P. Bourdieu, am preferat omiterea referințelor la edițiile franceze și utilizarea ca text de bază a ediției românești amintite mai sus. Am optat, totodată, pentru reducerea, față de originalul francez, a numărului de trimiteri, păstrându-le numai pe acelea care au ca obiect pasaje semnificative din romanul flaubertian. Ele vor apărea la subsolul paginii sub forma unei sigle – E.S. –, urmate de fiecare dată de numărul paginii – n. tr.] Față de restul studenților și de preocupările lor obișnuite, el manifestă un „dispreț" care, ca și indiferența în fața reușitei proștilor, se inspiră din „ambiții mai înalte". El evocă însă fără urmă de revoltă sau de amărăciune, un viitor de avocat general sau de orator parlamentar.

[5] *E.S.*, p. 226.

altă parte, „politica și afacerile". La intersecția celor două universuri, cel puțin la început, adică înainte de revoluția de la 1848, nu se mai află, în afara lui Frédéric însuși, decât părintele Oudry, invitat în casa familiei Arnoux, dar numai în calitate de vecin. *Personajele-reper*, Arnoux și Dambreuse în special, funcționează asemenea unor simboluri însărcinate cu marcarea și reprezentarea pozițiilor pertinente din spațiul social. Ele nu sunt, cum crede Thibaudet, niște „caractere" ca în opera lui La Bruyère, ci mai degrabă niște simboluri ale unor poziții sociale (travaliul scrisului creează, în felul acesta, un univers saturat de detalii semnificative și, astfel, mai semnificant decât în realitate, așa cum dovedește și abundența de detalii pertinente puse la dispoziția analizei[6]). Astfel, de pildă, diversele recepții și reuniuni sunt, toate, semnificate și diferențiate prin intermediul băuturilor servite, de la berea lui Deslauriers până la „marile vinuri de Bordeaux" oferite de Dambreuse, trecând prin „vinurile nemaipomenite" ale lui Arnoux (Lipfraoli, Tokay) și șampania Rosanettei.

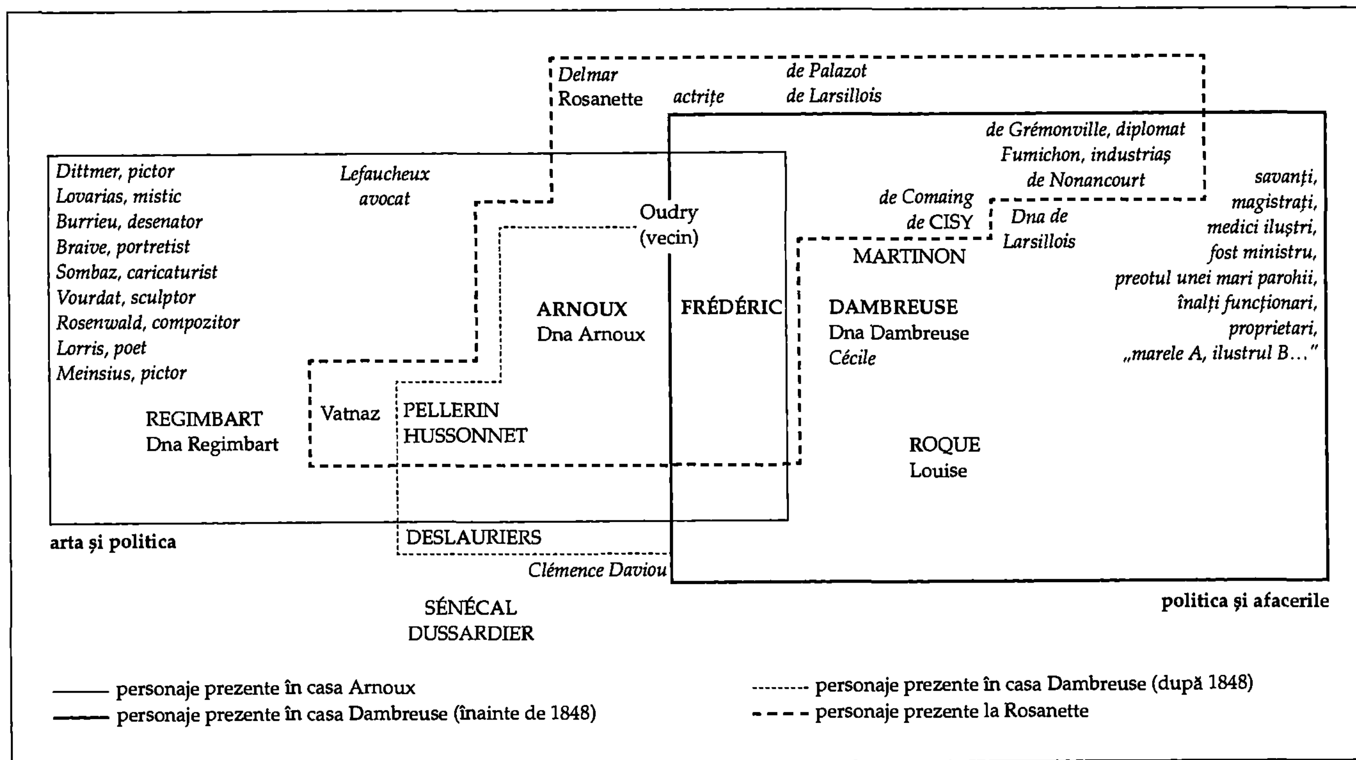
Putem astfel, să reconstituim spațiul social al *Educației sentimentale* bazându-ne, pentru reperarea pozițiilor, pe indiciile pe care Flaubert ni le oferă din abundență și pe diferitele „rețele" pe care le trasează practicile sociale de cooptare, precum recepțiile, seratele și reuniunile amicale (*cf. diagrama alăturată*).

La cele trei dineuri oferite de familia Arnoux pot fi întâlniți, pe lângă stâlpii de la *Arta industrială* – Hussonnet, Pellerin, Regimbart și, la primul, domnișoara Vatnaz –, invitații constanți – pictorii Dittmer și Burrieu, compozitorul Rosenwald, caricaturistul Sombaz, „misticul" Lovarias (prezent în două rânduri) – și, în sfârșit, cei ocazionali: Anténor Braive, portretist, Théophile Lorris, poet, Vourdat, sculptor, Pierre-Paul Meinsius, pictor (cărora se cuvine să le fie adăugați, la unele dintre dineuri, un avocat, Lefaucheux, doi critici de artă prieteni cu Hussonnet, un fabricant de hârtie și părintele Oudry).

---

[6] Pentru a arăta până la ce grad de precizie împinge Flaubert căutarea detaliului pertinent, este suficient să cităm analiza blazonului familiei Dambreuse propusă de Yves Lévy: „Senestrocherul (brațul stâng mobil al flancului drept al scutului) reprezintă un element heraldic foarte rar și care poate fi considerat o formă discreditată a dextrocherului (brațul drept mobil al flancului stâng al scutului). Alegerea acestui element, cu pumnul strâns, și, pe de altă parte, alegerea culorilor (galbenul nisipiu al câmpului, auriul brațului și argintiul mănușii), ca și deviza atât de semnificativă («Pe toate căile») indică destul de limpede intenția lui Flaubert de a atribui personajului său embleme cât mai grăitoare cu putință: nu este stema unui gentilom, ci blazonul unui exploatator."

Câmpul puterii după *Educația sentimentală*



La polul opus, recepțiile oferite de Dambreuse, primele două despărțite de revoluția de la 1848, reunesc, pe lângă tot felul de personalități definite în mod generic, pe un fost ministru, pe preotul unei mari parohii, doi înalți funcționari, diverși „proprietari" și o serie de personaje vestite din domeniul artei, științei și politicii („marele M.A., ilustrul B., profundul C., elocventul Z., colosalul Y., vechii tenori ai aripii de centru-stânga, paladinii dreptei, burgravii centrului perfect"), Paul de Grémonville, diplomat, Fumichon, industriaș, doamna de Larsillois, nevastă de prefect, ducesa de Montreuil, domnul de Nonencourt și, în fine, pe lângă Frédéric, pe Martinon, Cisy, domnul Roque împreună cu fiica sa. După 1848, în casa Dambreuse vor mai putea fi văzuți domnul și doamna Arnoux, Hussonnet și Pellerin, convertiți, și, în sfârșit, Deslauriers, intrat, prin intermediul lui Frédéric, în slujba domnului Dambreuse.

La cele două recepții oferite de Rosanette, una în perioada legăturii sale cu Arnoux, cealaltă la sfârșitul romanului, când ea proiectează să se căsătorească cu Frédéric, se perindă actrițe, actorul Delmar, domnișoara Vatnaz, Frédéric și unii dintre prietenii acestuia (Pellerin, Hussonnet, Arnoux, Cisy) și, în sfârșit, contele de Palazot și o întreagă serie de personaje întâlnite și în casa familiei Dambreuse: Paul de Grémonville, Fumichon, domnul de Nonencourt și domnul de Larsillois, a cărui soție frecventează salonul doamnei Dambreuse.

Invitații lui Cisy sunt cu toții nobili (domnul de Comaing, prezent și la Rosanette etc.), cu excepția preceptorului acesteia și a lui Frédéric.

La seratele organizate de Frédéric poate fi, de asemenea, întâlnit Deslauriers, însoțit de Sénécal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbart și Martinon (ultimii doi lipsind de la ultima serată).

În sfârșit, Dussardier îi reunește pe Frédéric și fracțiunea mic-burgheză a prietenilor acestuia (Deslauriers, Sénécal), ca și pe un arhitect, un farmacist, un negustor de vinuri și un funcționar la o societate de asigurări.

Polul puterii politice este marcat de membrii familiei Dambreuse, care reprezintă de la bun început țelurile supreme ale ambiției politice și amoroase a lui Frédéric („Ia gândește-te, un om cu milioane! Fă așa ca să-i placi, și nevesti-sii la fel"[7]). Salonul lor este deschis „bărbaților și femeilor care au experiența vieții", adică a afacerilor, dar îi exclude cu desăvârșire, înainte de 1848, pe artiști și pe gazetari. Conversația este aici serioasă, plictisitoare, conservatoare: Republica este declarată imposibilă în Franța; se dorește reducerea la tăcere a jurnaliștilor; se vorbește de descentralizare și de repartizarea excedentului produs de orașe în zonele rurale;

[7] *E.S.*, p. 23. Poziția eminentă ocupată de membrii familiei Dambreuse este marcată prin faptul că, deși numiți foarte devreme, ei nu-i vor deveni accesibili lui Frédéric decât relativ târziu, și numai grație unor intervenții. Distanța temporală constituie una dintre re-traducerile cel mai greu de surmontat ale distanței sociale.

sunt blamate viciile și nevoile „claselor de jos"; se discută politică, voturi, amendamente și subamendamente; domnesc tot felul de prejudecăți cu privire la artiști. Saloanele sunt încărcate până la refuz cu obiecte de artă. Se servesc feluri de mâncare dintre cele mai rare (doradă, căprioară, raci), însoțite de vinuri dintre cele mai fine, în argintării dintre cele mai alese. După cină, bărbații discută între ei, în picioare, în vreme ce femeile stau așezate comod, în fundul salonului.

Polul opus nu este marcat de cine știe ce mare artist, revoluționar sau consacrat, ci de Arnoux, negustor de tablouri, care, în această calitate, este reprezentantul finanțelor și al afacerilor în interiorul universului artei. Flaubert este cât se poate de clar în carnetele sale: domnul Moreau (numele inițial al lui Arnoux) este un „industriaș de artă", apoi un „industriaș pur"[8]. Alianța acestor cuvinte are rolul de a marca, atât prin desemnarea profesiunii, cât și prin titlul revistei editate de el, *Arta industrială*, dubla negație înscrisă în formula acestei ființe duble, indeterminate, asemenea lui Frédéric, și sortite, ca urmare a acestui fapt, pierzaniei. „Teren neutru pe care rivalitățile se ciocnesc una de alta cu familiaritate"[9], „stabilimentul hibrid" care este *Arta industriala* oferă un loc de întâlnire unor artiști care ocupă poziții opuse – adepți ai „artei sociale", susținători ai artei pentru artă și scriitori consacrați de către publicul burghez. Discuțiile purtate aici sunt „libere", adică voit obscene („Frédéric fu izbit de cinismul acestor oameni") și întotdeauna paradoxale; manierele sunt „simple", dar „poza" nu este nici ea disprețuită. Se mănâncă feluri exotice și se beau „vinuri nemaipomenite". Se manifestă entuziasm și înflăcărare pentru tot felul de teorii estetice și politice. Majoritatea participanților sunt de stânga, mai curând republicani, precum Arnoux însuși, chiar socialiști. Însă *Arta industrială* este, nu mai puțin, și o industrie artistică în stare să exploateze din punct de vedere economic munca artiștilor, dat fiind că reprezintă o instanță de consacrare ce guvernează asupra producției scriitorilor și artiștilor.[10]

Dintr-un anumit punct de vedere, Arnoux era predispus să îndeplinească funcția de negustor de artă, neputând asigura succesul întreprinderii sale decât ascunzând adevărul – adică exploatarea – printr-un

---

[8] M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, Paris, 1950, p. 155.

[9] *E.S.*, p. 36.

[10] „...dispunea de ei prin relațiile și prin revista lui. Pictorii începători aveau ambiția de a-și vedea operele în vitrina lui..." (*E.S.*, p. 41).

permanent dublu joc între artă și bani.[11] Această ființă dublă, „aliaj de mercantilism și ingenuitate", de avariție ultracalculată și „nebunie" (după părerea doamnei Arnoux, dar și a Rosanettei) – altfel spus, de extravaganță și generozitate, dar și de îndrăzneală și cinism – cumulează în propriul său beneficiu, pentru o vreme cel puțin, avantajele celor două logici antitetice (logica artei dezinteresate, care nu cunoaște decât profituri simbolice, și cea a comerțului). Dualitatea sa, mai profundă decât toate duplicitățile, îi permite să trateze cu artiștii conform propriului joc al acestora: acela al dezinteresului, al încrederii, al generozității și al prieteniei („Arnoux îl iubea [pe Pellerin], cu toate că îl exploata"[12]), cedându-le, astfel, partea cea mai importantă – profiturile exclusiv simbolice a ceea ce ei înșiși numesc „glorie"[13] – și păstrând pentru sine numai profiturile materiale prelevate din munca lor. Om de afaceri și de comerț în mijlocul unor oameni *obligați* să refuze a recunoaște – dacă nu și a cunoaște – propriul interes material, el este sortit să apară ca un burghez în ochii artiștilor și ca un artist în ochii burghezilor.[14]

Situat între boemă și „lumea" – „demi-lumea" („*demi-monde*") – pe care o reprezintă salonul Rosanettei, el recrutează în egală măsură din cele două universuri opuse: „Saloanele femeilor ușoare (de atunci datează importanța lor) erau un teren neutru, unde se întâlneau reacționari de categorii sociale diferite"[15]. Lumea aceasta intermediară și întrucâtva interlopă este dominată de „femei libere", capabile, prin urmare, să-și îndeplinească până la capăt funcția de *mediatoare* între „burghezi", dominanți pur și simplu, și artiști, dominanți-dominați (soția legitimă a „burghezului", dominată – ca femeie – printre dominanți, îndeplinește, astfel, și această funcție grație salonului pe care îl ține). Provenite, adesea, din „clasele de jos", aceste „fete" de lux și chiar de artă, cum sunt dansatoarele, actrițele ori Vatnaz, pe jumătate femeie întreținută, pe jumătate femeie de litere, plătite tocmai spre a fi „libere", provoacă, prin fantezia și extravaganța lor, apariția a tot felul de

---

[11] „*Arta industrială* avea mai curând înfățișarea unui salon decât a unei prăvălii" (*E.S.*, p. 26).

[12] *E.S.*, p. 46.

[13] Astfel, „mai sensibil la glorie decât la bani", Pellerin, pe care Arnoux tocmai îl furase la o comandă, dar, puțin după aceea, îl elogiase în *Arta industrială*, aleargă să ajungă la dineul la care fusese invitat.

[14] „E o bestie, un burghez, un ticălos, un caraghios", spune Pellerin (*E.S.*, p. 42). La rândul său, domnul Dambreuse îl pune în gardă pe Frédéric împotriva lui: „Presupun că nu faceți afaceri împreună" (*E.S.*, p. 201).

[15] *E.S.*, p. 324.

libertăți (este frapantă omologia lor cu boema și chiar cu unii scriitori care se bucură de recunoaștere, precum Baudelaire ori Flaubert, care, în aceeași perioadă, își pun întrebări cu privire la raportul dintre funcția lor și aceea a „prostituatei"). În cazul lor, sunt permise lucruri de neimaginat în alte locuri, la Arnoux chiar[16], ca să nu mai vorbim de salonul ținut de doamna Dambreuse: libertăți de limbaj – calambururi, laudăroșenii, „minciuni considerate adevărate, asertiuni improbabile" –, licențe de comportament („își aruncau de la distanță portocale sau dopuri; își părăseau locurile pentru a discuta cu altcineva"). Acest „mediu făcut anume pentru plăcere" cumulează avantajele celor două lumi opuse, păstrând libertatea uneia și luxul celeilalte, fără a cumula însă și privațiunile respective, dat fiind că aici unii își abandonează ascetismul impus, iar alții își leapădă masca de virtute. La o astfel de „mică sărbătoare de familie", cum îi spune cu ironie Hussonnet, „fetele" invită artiști din rândul cărora își recrutează prietenii de suflet (în acest caz, Delmar), dar și burghezi care să le întrețină (în acest caz, Oudry). Însă această reuniune de familie pe dos, în care legătura dintre bani și rațiune slujește la întreținerea relațiilor de suflet, continuă să fie dominată, asemenea liturghiei negre, de ceea ce ea neagă: toate regulile și virtuțile burgheze sunt anulate, mai puțin respectul față de bani, care, ca odinioară virtutea, poate să constituie o piedică în calea amorului.[17]

Problema moștenirii

Stabilind, astfel, cei doi poli ai câmpului de putere, veritabil mediu în sens newtonian[18] în care se exercită forțe sociale, atracții și respingeri care își află manifestarea fenomenală sub forma unor motivații psihologice

---

[16] „Când se serviră lichiorurile, [doamna Arnoux] dispăru. Conversația deveni foarte liberă" (*E.S.*, p. 47).

[17] Ierarhia dominantă, aceea a banului, nu este nicăieri mai bine reamintită ca la Rosanette: aici, Oudry îl întrece pe Arnoux („E bogat, pramatia bătrână!", *E.S.*, p. 111), iar Arnoux pe Frédéric.

[18] Despre utilizările noțiunii de *mediu*, începând cu Newton, care nu folosește termenul ca atare, până la Balzac, care îl introduce în literatură în 1842, în prefața la *Comedia umană*, și până la Taine, care face din el unul dintre cele trei principii de explicare a istoriei, trecând prin *Enciclopedia* lui D'Alembert și Diderot, unde apare cu semnificația lui mecanică, prin Lamarck, care îl introduce în biologie, și prin Auguste Comte, printre alții, care îl lansează din punct de vedere teoretic, se poate consulta capitolul intitulat „Le vivant et son milieu" din lucrarea lui Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Vrin, Paris, 1975, pp. 129-154.

precum amorul sau ambiția, Flaubert instituie condițiile realizării unui soi de experiment sociologic: cinci adolescenți – printre care și eroul, Frédéric –, uniți provizoriu de condiția lor comună de studenți, vor fi lansați în acest spațiu asemenea unor particule într-un câmp de forțe, traiectoriiie lor urmând a fi determinate de relația dintre forțele care structurează câmpul și propria lor inerție. Această inerție se află înscrisă, pe de o parte, în dispozițiile pe care ei le datorează originilor și traiectoriilor acestora și care presupune o tendință de a persevera într-un anumit mod de a fi, deci o traiectorie probabilă, și, pe de altă parte, în capitalul moștenit de fiecare, care contribuie la definirea posibilităților și a imposibilităților pe care câmpul le atribuie fiecăruia în parte.[19]

Câmp de forțe posibile ce se exercită asupra tuturor corpurilor care pătrund în el, câmpul puterii este, în același timp, și un câmp de luptă, putând fi comparat, din acest punct de vedere, cu un joc: dispozițiile, altfel spus ansamblul proprietăților încorporate, inclusiv eleganța, dezinvoltura și chiar frumusețea, și capitalul, sub diferitele lui forme (economic, cultural, social), constituie atuuri care vor determina și felul de a juca și reușita jocului, într-un cuvânt întregul proces de *îmbătrânire socială* pe care Flaubert îl numește „educație sentimentală".

Ca și cum și-ar fi propus să expună acțiunii forțelor câmpului un ansamblu de indivizi care posedă, în combinații diferite, aptitudinile ce reprezintă, în opinia sa, condițiile reușitei sociale, Flaubert „construiește", prin urmare, un grup de adolescenți, ceea ce face ca fiecare dintre membrii lui să fie deopotrivă solidar cu ceilalți membri și despărțit de ei printr-un ansamblu de similitudini și de diferențe repartizate în chip aproape sistematic: Cisy este foarte bogat, de viță nobilă, dispune de o sumedenie de relații și este distins (frumos?), însă prea puțin inteligent și ambițios; Deslauriers este inteligent și animat de o voință sălbatică de a reuși, însă este sărac, lipsit de relații și privat de atuul frumuseții fizice; Martinon este destul de bogat, destul de frumos (cel puțin se laudă cu aspectul său fizic), destul de inteligent și pus pe reușită; în ceea ce-l privește pe Frédéric, acesta are, cum se spune, totul pentru a reuși – suficientă avere, suficient farmec personal, suficientă inteligență –, mai puțin voința de a reuși.

---

[19] Viitorul se prezintă, de fapt, asemenea unui fascicul de traiectorii inegal probabile, situate între o limită superioară – în cazul lui Frédéric, de exemplu, poziția de ministru și de amant al doamnei Dambreuse – și o limită inferioară, în cazul aceluiași Frédéric, poziția de asistent al unui avocat de provincie, căsătorit cu domnișoara Roque.

Miza acestui joc care este câmpul puterii o constituie, firește, *ocuparea unei poziții dominante*, poziție care trebuie cucerită sau menținută, cei care acced la ea putând fi diferențiați din două puncte de vedere: mai întâi, din acela al moștenirii, altfel spus al atuurilor; apoi, din acela al dispoziției moștenitorului față de moștenire, adică al „voinței de reușită".

Ce anume îl determină pe un moștenitor să fie sau nu dispus să moștenească? Ce îl face să păstreze, pur și simplu, moștenirea sau, dimpotrivă, să încerce să o înmulțească? Flaubert oferă câteva elemente ale unui posibil răspuns la aceste întrebări, mai cu seamă în ceea ce îl privește pe Frédéric. Atitudinea față de moștenire își are rădăcinile în raporturile moștenitorului cu tatăl și cu mama, figuri supradeterminate în cadrul cărora componentele psihice (așa cum le descrie psihanaliza) se împletesc cu componentele sociale (așa cum le analizează sociologia). Ambivalența raportării lui Frédéric la propria moștenire, sursă a tergiversărilor sale, și-ar putea avea originea în *ambivalența* atitudinii față de mama sa, personaj dublu, feminin, firește, dar și masculin, în calitate de substitut al tatălui dispărut, vector, de regulă, al ambiției sociale. Văduvă a unui soț „plebeu", „mort dintr-o lovitură de spadă în timpul sarcinii ei și lăsând-o cu o avere compromisă", această femeie rațională, provenind dintr-o familie aparținând micii nobilimi de provincie, transferase asupra fiului ei toate ambițiile de restabilire socială, neîncetând vreo clipă să-i reamintească imperativele specifice ale universului afacerilor și al banilor, valabile și în ceea ce privește legăturile amoroase. Or, Flaubert sugerează (mai cu seamă în evocarea ultimei lor întâlniri: „simțea ceva cu neputință de explicat, un soi de repulsie, ceva asemănător cu spaima incestului") că Frédéric și-ar fi transferat iubirea pentru mama sa asupra doamnei Arnoux, răspunzătoare pentru triumful rațiunilor amorului asupra rațiunilor specifice afacerilor.

Rezultă, astfel, o primă distincție, aceea dintre „mic-burghezi", care nu posedă alte resurse în afara (bună-)voinței – Deslauriers și Hussonnet[20] –,

[20] Flaubert nu reușește să-i diferențieze cu adevărat pe Deslauriers și Hussonnet: asociați, pentru o scurtă perioadă, în întreprinderea politico-literară în care vor să-l intereseze și pe Frédéric, ei sunt tot timpul foarte apropiați unul de celălalt în atitudini și în opinii, chiar dacă primul își orientează ambițiile mai curând spre literatură, iar cel de-al doilea spre politică în cursul unei discuții cu privire la cauzele eșecului Revoluției de la 1848. Frédéric îi răspunde lui Deslauriers: „Erați numai niște mici burghezi (sic!) și, cei mai buni dintre voi, niște pedanți!" (*E.S.*, p. 307). Să ne aducem aminte și de o notație anterioară: „Frédéric îl privi; cu redingota lui sărăcăcioasă, cu ochelarii care își pierduseră luciul și cu fața lui palidă, avocatul îi păru atât de asemănător cu un pedagog, încât nu se putu împiedică să nu zâmbească disprețuitor" (*E.S.*, p. 133).

și moștenitori. În rândul acestora din urmă există, pe de o parte, moștenitorii care își asumă propriul statut ca atare, fie mulțumindu-se cu menținerea poziției pe care o ocupă, precum Cisy, aristocratul, fie străduindu-se să o extindă, asemenea lui Martinon, burghezul cuceritor. În economia romanului, Cisy nu are altă rațiune de a fi decât aceea de a reprezenta una dintre dispozițiile posibile în privința moștenirii și, în general, în privința sistemului pozițiilor care pot fi moștenite: el este moștenitorul lipsit de istorie, care se mulțumește să moștenească pentru că, având în vedere natura moștenirii, a bunurilor, a titlurilor, dar și a inteligenței sale, el nu are nimic altceva de făcut decât să moștenească, dar nici nimic de făcut pentru a izbuti acest lucru. Mai există însă și moștenitorii cu istorie, cei care, asemenea lui Frédéric, refuză, dacă nu să moștenească propriu-zis, cel puțin să se lase moșteniți de moștenirea lor.

Transmiterea puterii de la o generație la alta reprezintă întotdeauna un moment critic în istoria unităților domestice. Printre altele, pentru că relația de *apropriere reciprocă* dintre patrimoniul material, cultural, social și simbolic, pe de o parte, și indivizii biologici modelați de și în vederea aproprierii se află provizoriu în pericol. Tendința patrimoniului (și, prin el, a întregii structuri sociale) de a se conserva nu se poate realiza decât dacă moștenirea îl moștenește pe moștenitor, dacă prin intermediul, îndeosebi, al celor însărcinați provizoriu să vegheze asupra moștenirii și să asigure succesiunea, „mortul (adică proprietatea) pune stăpânire pe cel viu (adică pe un proprietar dispus și apt să-l moștenească)".

Frédéric nu îndeplinește aceste condiții: posesor ce nu înțelege să se lase posedat de posesia sa, fără însă a renunța la ea, el refuză să se alinieze, să se înstăpânească asupra celor două proprietăți, singurele capabile, în acel moment și în acel mediu, să-i confere instrumentele și emblemele existenței sociale, altfel spus o „stare" și o soție deținătoare a unei rente. Frédéric ar vrea să moștenească fără să fie moștenit. Îi lipsește ceea ce burghezii numesc „seriozitate", aptitudinea de a fi ceea ce ești: singura formă socială a principiului identității, fără de care nu se poate accede la o identitate socială lipsită de echivoc. Dovedindu-se incapabil să se ia pe sine însuși în serios, să se identifice în mod anticipat cu modul social de a fi care îi este predestinat (de exemplu, cu acela de „viitor soț" al domnișoarei Louise) și să ofere, în felul acesta, garanția unei seriozități viitoare, el derealizează această „seriozitate", împreună cu toate celelalte „virtuți

domestice și democratice"[21]. Virtuți proprii celor care, identificându-se cu ceea ce sunt, fac ceea ce trebuie și sunt una cu ceea ce fac, fie ei „burghezi" sau „socialiști".

În vreme ce, din alte puncte de vedere, totul îl apropie de Frédéric, Martinon este, din punctul acesta de vedere, antiteza perfectă a celui dintâi. Și dacă, până la urmă, el va fi cel care va triumfa, aceasta se datorează faptului că el intră cu seriozitate în rolurile pe care Frédéric nu va face decât să se prefacă a le juca: Flaubert, care, încă de la prima apariție a personajului principal, notase că acesta dorea „deja să pară serios", arată, de pildă, că, la prima recepție din casa familiei Dambreuse, în mijlocul râsetelor și al „glumelor imprudente", „numai Martinon s-a arătat serios", în vreme ce Frédéric stătea la palavre cu doamna Dambreuse. În general, de altfel, în astfel de împrejurări, Martinon se arată preocupat să-i convingă pe „bărbații serioși" de propria sa „seriozitate", spre deosebire de Frédéric, care preferă compania femeilor pentru a putea scăpa de plictiseala conversației masculine („Cum toate acestea îl plictiseau pe Frédéric, el se apropie de femei"[22]).

Disprețul lui Frédéric față de indivizii *serioși*, oricând dispuși, asemenea lui Martinon, să adopte din entuziasm situațiile cărora le sunt promiși și femeile care le sunt promise, are drept contraparte indecizia și insecuritatea pe care el le resimte în fața unui univers lipsit de scopuri marcate și de repere sigure. El încarnează una dintre modalitățile – și nu cea mai rară – de manifestare a adolescenței burgheze, care poate să fie trăită și exprimată, în funcție de moment și de epocă, sub forma retoricii aristocratismului sau sub aceea a frazeologiei populiste, ambele puternic condimentate cu estetism.

---

[21] *Cf.* Gustave Flaubert, *Correspondance*, scrisoare către Louise Colet, 7 martie 1847, Gallimard, colecția „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1973, vol. I, p. 446. [Ediția românească – Flaubert, *Corespondență*, selecție și traducere de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, Editura Univers, București, 1985, în Flaubert, ediție critică de Irina Mavrodin, vol. IV – este, după cum se poate constata, selectivă și are, din păcate, în vedere numai corespondența trimisă de Flaubert, nu și pe aceea primită de acesta. Atunci când pasajele citate de Pierre Bourdieu din acest foarte vast corpus au echivalente în limba română, vom cita, cum este și firesc, ediția românească; când nu, ne vom mulțumi să reproducem trimiterile la ediția franceză, indicațiile de subsol urmând să reproducă titlul volumului – *Corespondență* și, respectiv, *Correspondance* –, urmat de numărul paginii – n.,tr.].

[22] *E.S.*, p. 199.

Burghez animat și intelectual provizoriu, silit să adopte sau să mimeze, pentru o vreme, pozele intelectualului, Frédéric este predispus la indeterminare de o dublă determinare contradictorie: situat în centrul unui câmp de forțe ce-și datorează structura opoziției dintre polul puterii economice sau politice și polul prestigiului intelectual sau artistic (a cărui forță de atracție este amplificată prin însăși logica proprie a mediului studențesc), el evoluează într-o zonă de rarefiere a gravitației sociale, în interiorul căreia se compensează și se echilibrează, în chip provizoriu, forțele care, ulterior, vor acționa în direcții opuse.

În plus, prin intermediul lui Frédéric, Flaubert extinde interogația cu privire la ceea ce face din adolescență un *moment critic*, într-un dublu sens. „A păși în viață", cum se spune, înseamnă a accepta intrarea într-unul din jocurile sociale recunoscute social și a angaja *investiția* inaugurală, deopotrivă economică și psihologică, implicată în participarea la *jocurile serioase* care alcătuiesc lumea socială. Această încredere în joc, această credință în valoarea jocului și a mizelor lui se manifestă, înainte de toate, ca în cazul lui Martinon, prin seriozitate și chiar prin spiritul de seriozitate, această propensiune de a lua în serios toate lucrurile și pe toți oamenii desemnați din punct de vedere social ca serioși – începând cu tine însuți –, și exclusiv pe aceștia.

Frédéric nu izbutește să se investească în nici unul dintre jocurile artei sau ale banilor pe care i le propune lumea socială. Refuzând *illusio* ca iluzie unanim aprobată și împărtășită, deci ca *iluzie de realitate,* el se refugiază în *iluzia* adevărată, declarată ca atare, a cărei formă prin excelență o constituie iluzia romanescă în formele sale extreme (cazul lui Don Quijote sau al Emmei Bovary, de exemplu). „Pășirea în viață", ca pătrundere în iluzia de real garantată de întregul grup, nu funcționează de la sine. Iar adolescențele romanești de felul celor ale lui Frédéric sau Emma – care, asemenea lui Flaubert însuși, iau ficțiunea în serios pentru că nu reușesc să ia realul în serios – reamintesc faptul că „realitatea" cu care noi măsurăm toate ficțiunile nu este decât refrenul universal garantat al unei iluzii colective.[23]

---

[23] Existența unor *invarianți structurali,* de felul celor ce caracterizează poziția „moștenitorului" sau, mai general vorbind, a adolescentului, și care pot să se afle la originea raporturilor de identificare dintre cititor și personaj, constituie, fără doar și poate, unul dintre fundamentele caracterului de eternitate pe care tradiția literară îl atribuie anumitor opere sau personaje.

Astfel, odată spațiul polarizat al câmpului puterii determinat, jocul și mizele lui își fac apariția: incompatibilitatea dintre cele două extreme este totală și nimeni nu poate să joace la ambele mese deodată decât cu riscul de a pierde totul voind să câștige totul. Odată descrierea proprietăților celor cinci adolescenți terminată, atuurile sunt *repartizate*. Partida poate să înceapă. Fiecare dintre protagoniști este definit printr-un fel de formulă generativă care nu are nevoie să fie explicitată complet, și cu atât mai puțin formalizată, pentru a fi în stare să orienteze opțiunile romancierului (ea funcționând, cu siguranță, asemenea intuiției practice specifice *habitus*-ului, care, în experiența de zi cu zi, ne permite să presimțim și să înțelegem conduitele persoanelor apropiate nouă). Acțiunile, interacțiunile, relațiile de rivalitate sau de conflict și chiar întâmplările fericite sau nefericite care determină diferitele parcursuri de viață nu reprezintă decât tot atâtea prilejuri de manifestare a esenței personajelor prin desfășurarea ei în timp sub forma unei *istorii*.

Astfel, fiecare acțiune a fiecăruia dintre personaje va veni să precizeze sistemul de diferențe care îl opune pe acesta celorlalți membri ai grupului experimental, fără însă a modifica ceva din formula inițială. Căci fiecare rămâne el însuși în fiecare dintre manifestările sale – *pars totalis* predispusă să funcționeze asemenea unui semn imediat inteligibil al tuturor manifestărilor sale, trecute sau viitoare. Astfel,„barba tăiată regulat" a lui Martinon anunță întreaga sa conduită viitoare, începând cu paloarea, suspinele și lamentările prin care el își trădează, cu ocazia răzmeriței, frica de a nu se compromite sau cu prudenta contrazicere a tovarășilor săi atunci când aceștia îl atacă pe Louis-Philippe – atitudine pe care Flaubert o raportează el însuși la supușenia grație căreia personajul cu pricina reușise, în perioada anilor de colegiu, să scape de pedepse, iar acum, să le fie pe plac profesorilor de drept–, până la seriozitatea pe care el o afișează atât în modul de comportare, cât și în luările de cuvânt ostentativ conservatoare din timpul seratelor din casa Dambreuse.

Dacă *Educația sentimentală* – poveste necesară a unui grup ale cărui elemente, unite printr-o combinatorie aproape sistematică, sunt supuse ansamblului de forțe de atracție și de respingere pe care le exercită asupra lor câmpului puterii – poate fi citită ca o istorie adevărată, este pentru că structura care organizează ficțiunea și care se află la baza iluziei de realitate pe care aceasta o produce se disimulează, la fel ca în realitate, în spatele interacțiunilor dintre persoane, structurate de ea. Și, dat fiind că interacțiunile cele mai intense sunt relațiile sentimentale, desemnate din

capul locului, de către autorul însuși, să atragă atenția, devine lesne de înțeles de ce ele reușesc să își ascundă total fundamentul propriei lor inteligibilități de privirile acelor comentatori pe care sensul lor „literar" este departe de a-i împinge să caute cheia sentimentelor în structurile sociale.

Ceea ce contribuie, de asemenea, la înlăturarea aspectului abstract, de simple combinații de parametri, al personajelor este, în mod paradoxal, și îngustimea spațiului social în care acestea evoluează: în acest univers finit și închis, foarte asemănător, în pofida aparențelor, cu universul specific romanelor polițiste, în care toate personajele se află izolate pe o insulă sau într-un conac singuratic, cei douăzeci de protagoniști au toate șansele să se întâlnească, la bine și la rău, și, deci, să dezvolte sub forma unei aventuri necesare toate implicațiile „formulelor" lor respective, care ascund, cu anticipație, peripețiile interacțiunii dintre ei, de pildă rivalitatea iscată în jurul unei femei (aceea dintre Frédéric și Cisy cu privire la Rosanette sau aceea dintre Martinon și Cisy cu privire la Cécile) sau în jurul unei poziții (aceea dintre Frédéric și Martinon, referitoare la obținerea protecției din partea domnului Dambreuse).

După primul bilanț comparativ al traiectoriilor, aflăm că „Cisy nu-și va isprăvi Dreptul". Și de ce-ar face-o? După ce își va fi petrecut adolescența pariziană, așa cum tradiția însăși, de altfel, prevede, în mijlocul unor oameni, moravuri și idei eretice, el nu va întârzia să revină la calea cea dreaptă, capabilă să îl conducă spre viitorul presupus de trecutul său, adică la „castelul strămoșilor" în care sfârșește, cum se cuvine, „înfundat în religie și părinte a opt copii". Exemplu pur de reproducere simplă, el se opune atât lui Frédéric, moștenitor ce-și refuză moștenirea, cât și lui Martinon, care, voind să pună totul la bătaie pentru a o înmulți, așează în slujba capitalului moștenit (bunuri și relații, frumusețe și inteligență) o voință de izbândă căreia nu i se poate găsi un echivalent decât în cazul mic-burghezilor și care îi va asigura cea mai înaltă dintre traiectoriile obiectiv oferite. *Determinarea* lui Martinon, pandant perfect al indeterminării lui Frédéric, își datorează, fără doar și poate, bună parte din eficacitate efectelor simbolice ce însoțesc orice acțiune purtând pecetea acestui semn: modalitatea particulară proprie practicilor prin care se manifestă atitudinea față de miza jocului – „seriozitatea", „convingerea", „entuziasmul" (sau, dimpotrivă, „ușurătatea", „insolența", „dezinvoltura") – constituie cea mai sigură mărturie a recunoașterii pozițiilor râvnite, deci a supunerii față de ordinea în care se dorește integrarea, adică ceea ce orice corp social cere, mai presus de orice, de la cei care vor trebui să-i asigure reproducerea.

Relația dintre Frédéric și Deslauriers scoate la iveală opoziția dintre cei care moștenesc și cei care nu moștenesc decât aspirația la posesiune, altfel spus, opoziția dintre burghez și mic-burghez. Astfel, în ceea ce privește aventura de la Turcoaică: Frédéric are bani, dar îi lipsește curajul; Deslauriers, care ar avea curajul necesar, nu are, în schimb, banii necesari și este nevoit să-l urmeze pe Frédéric în fuga acestuia.

Distanța socială care îi separă pe cei doi este reamintită în nenumărate rânduri, mai cu seamă prin intermediul opoziției dintre gusturile fiecăruia dintre ei: Deslauriers manifestă aspirații estetice de gradul întâi și ignoră rafinamentele snobismului („sărac cum era, râvnea la forma cea mai clară a luxului"[24]; „Eu, în locul tău, mi-aș cumpăra argintărie, spuse Deslauriers, dând în vileag, prin dragostea aceasta de bogăție, omul de origine joasă"[25]), în vreme ce Frédéric vede viitorul printr-o grilă de estet. În plus, Frédéric demonstrează de mai multe ori că îi este rușine de relația sa cu Deslauriers, mărturisindu-și chiar pe față disprețul față de acesta. Iar Flaubert, ca pentru a reaminti sursa tuturor acțiunilor lui Deslauriers (ca și a diferenței acestuia față de Frédéric), face din problema *moștenirii* cauza eșecului care pune capăt ambițiilor universitare ale acestuia: prezentându-se la examenul de agregare „cu o teză asupra dreptului de a testa, în care susținea că acesta ar trebui îngrădit cât mai mult cu putință", „întâmplarea voise ca el să tragă la sorți, ca subiect de lecție, prescrierea", ceea ce îi dădu ocazia să-și extindă diatriba îndreptată împotriva moștenirii și moștenitorilor; determinat de eșec să persiste în „teoriile deplorabile" care îi provocaseră nereușita, el preconizează abolirea succesiunilor colaterale, nefăcând excepție decât pentru Frédéric... Unii comentatori – printre care și Sartre – și-au pus serioase întrebări cu privire la existența unei relații homosexuale între Frédéric și Deslauriers, pe baza, tocmai, a unui pasaj din *Educația sentimentală*, în care structura obiectivă a relațiilor dintre clase transpare cel mai pregnant în interacțiunea dintre indivizi: „Cugetă apoi la însăși persoana lui Frédéric. Acesta exercitase întotdeauna asupra lui o vrajă aproape feminină"[26]. Ceea ce, de fapt, nu constituie decât o modalitate relativ stereotipă de enunțare a diferenței sociale de *hexis* corporală și de maniere care, situată în ordinea rafinamentului și a eleganței, ajunge să-l plaseze pe Frédéric în zona femininului, a efeminatului chiar, așa cum se poate vedea și din următorul pasaj: „La Școală făcuse altă cunoștință, domnul de Cisy, odraslă de neam mare și care părea o domnișoară după drăgălășenia purtărilor lui"[27]. Diferențelor în ordinea

[24] *E.S.*, p. 20.
[25] *E.S.*, p. 99.
[26] *E.S.*, p. 206.
[27] *E.S.*, p. 27. Pentru încercarea lui Sartre de a găsi în structura profundă a relației lui Gustave cu ceilalți, în special cu tatăl său, rădăcina propensiunii sale spre

manierelor se cuvine să le fie adăugate și diferențele, mult mai importante, privind modul de a se raporta la bani, Frédéric făcând, aici, în mod evident, dovada – așa cum observă Pierre Coigny – unei „concepții feminine cu privire la bani, care reprezintă pentru el un instrument de obținere mai curând a plăcerii și a luxului decât a puterii"[28].

Principiul relației cu totul aparte dintre cei doi prieteni se află înscris în relația dintre burghezie și mica burghezie: aspirația vizând identificarea cu altul, punerea în locul acestuia, faptul de a te lua drept altcineva sunt constitutive pentru pretenția mic-burgheză și, în general, pentru postura de *pretendent* (sau de secund, de „dublu"). Mă gândesc, evident, la demersul ambiguu pe care Deslauriers îl întreprinde, în numele lui Frédéric, pe lângă doamna Arnoux, la deliberările lui din momentul în care încearcă să-și însușească cele două „șanse" ale lui Frédéric, pe domnul Dambreuse și pe doamna Arnoux, pentru a-i lua locul punându-se în locul lui sau la strategia aplicată pe lângă Louise, logodnica lui Frédéric, pe care Deslauriers va sfârși prin a o lua în căsătorie: „Începuse nu numai să facă elogiul prietenului lor, dar să-l și imite în atitudini și în limbaj, atât cât era cu putință"[29].

Propensiunea lui Deslauriers de a se identifica cu Frédéric, de a-i îmbrățișa cauza, de a-și închipui „aproape că este el, printr-o ciudată evoluție intelectuală, în care era totodată și răzbunare și simpatie, și imitație, și îndrăzneală"[30], nu este lipsită de o conștiință acută a diferenței care îl desparte de Frédéric, de un *simț* al distanței sociale care-l obligă să se țină la distanță, chiar și în închipuire. Știind foarte bine că ceea ce este bun pentru unul nu este automat bun și pentru celălalt, el rămâne la locul său chiar și atunci când se pune în locul celuilalt: „În zece ani, Frédéric trebuia să fie deputat; în cincisprezece, ministru; de ce nu? Cu moștenirea pe care avea s-o primească în curând, putea, la început, să fondeze un ziar; asta ar fi fost începutul; pe urmă se va vedea. Cât despre el, năzuia mereu la o catedră la Școala de Drept"[31]. Dacă își leagă ambițiile de cele ale lui Frédéric, nu o face decât pentru a le subordona acestora proiectele sale realiste și limitate: „Trebuie să intri în lumea aceea! Ai să

---

dedublare, care s-ar afla la originea acestui „dublet", a se vedea Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, Paris, 1971, vol. I, pp. 226, 330.

[28] P. Coigny, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Larousse, Paris, 1975, p. 119.

[29] *E.S.*, p. 331.

[30] *E.S.*, p. 206.

[31] *E.S.*, pp. 78-79.

mă introduci și pe mine mai târziu"[32]. Deslauriers are ambiții *pentru* Frédéric: ceea ce nu înseamnă, însă, că el *transferă* asupra acestuia *propriile sale* ambiții, ci numai pe acelea pe care s-ar simți din plin justificat să le nutrească *în cazul* în care ar poseda mijloacele de care dispune Frédéric: „Îi veni o idee: să se prezinte la domnul Dambreuse și să-i ceară postul de secretar. Acest post, desigur, nu putea fi obținut fără cumpărarea unui număr oarecare de acțiuni. Recunoscu *nebunia* proiectului său și-și spuse: «O, nu! Ar fi urât.» Atunci se gândi cum ar fi putut să recupereze cei cincisprezece mii de franci. O sumă ca asta *era nimic pentru Frédéric!* Dar *dacă ar fi avut-o el,* ce trambulină!"[33] Dezinvoltura moștenitorului prestigios, care își poate cheltui moștenirea sau permite luxul de a o refuza nu are însă darul de a reduce distanța obiectivă care îl separă pe acesta de pretendenți: condamnare implicită a arivismului anxios și crispat, ea nu poate decât să adauge invidiei de nemărturisit ura rușinoasă.

Speranța disperată de a fi un altul se preschimbă cu ușurință în disperarea de a eșua în această întreprindere, iar ambiția prin procură sfârșește în *indignare morală*: posedând ceea ce posedă, Frédéric ar trebui să aibă și ambițiile pe care Deslauriers le nutrește pentru el; sau, dimpotrivă, Deslauriers, fiind ceea ce este, ar trebui să posede el resursele de care dispune Frédéric. Flaubert trebuie și de această dată citat: „Iar fostul preot se indigna de faptul că averea celuilalt era mare. Se folosește de ea în chip mizerabil! Este un egoist! Mă doare-n cot de cei cincisprezece mii de franci ai lui!". Întrevedem, astfel, însuși principiul aflat la baza *dialecticii resentimentului,* care condamnă în celălalt posesia râvnită pentru sine. „De ce îi împrumutase el? Pentru ochii frumoși ai doamnei Arnoux. Era amanta lui! Deslauriers nu avea nici cea mai mică îndoială.» Iată încă un lucru la care banii pot fi de folos! «Gânduri *pline de ură* îl invadară." Pasiunea nefericită pentru posesiuni inaccesibile, împreună cu admirația silită ce o însoțește, sunt sortite să sfârșească în ura față de celălalt ca unică modalitate de evitare a urii de sine, atunci când invidia are ca obiect proprietăți, în special corporale sau *încorporate,* precum manierele, care nu pot fi apropriate, fapt care nu reușește însă să determine o abolire completă a dorinței de apropriere (așa se face că acea condamnare indignată a celui „strălucitor", frecventă în rândul „pedanților mărunți", cum ar fi spus Flaubert, nu este, cel mai adesea, decât forma răsturnată a unei invidii care nu poate să opună valorii dominante altceva decât o antivaloare, „seriozitatea", definită ca *privare* de valoarea condamnată).

---

32 *E.S.*, p. 23.
33 *E.S.*, p. 206. Sublinierile îmi aparțin.

Resentimentul nu reprezintă însă unica soluție; el apare în alternanță cu voluntarismul: „Totuși, voința nu era oare elementul capital al izbânzilor, de vreme ce cu ajutorul ei învingi orice împrejurare?..."[34] Ceea ce lui Frédéric i-ar fi suficient să vrea, Deslauriers este nevoit să obțină prin strădania voinței, chiar dacă, în acest scop, trebuie să îi ia locul lui Frédéric. Această viziune tipic mic-burgheză, care face ca reușita socială să depindă de voința și de bunăvoința individuale, această etică crispată a efortului și a meritului ce poartă, înscris în filigran, resentimentul, se prelungesc în mod cât se poate de logic într-o viziune asupra lumii sociale care combină artificialismul cu obsesia criptocratică – pe jumătate optimistă, având în vedere că încăpățânarea și intriga pot orice, pe jumătate disperată, din moment ce resorturile ascunse ale acestei mecanici nu sunt accesibile decât *complotului* celor inițiați. „*Cum nu văzuse niciodată lumea* decât prin febra dorințelor lui lacome, și-o *închipuia* ca pe o *creație artificială*, care funcționa în virtutea unor legi matematice. Un dineu în oraș, întâlnirea cu un om cu o situație bună, zâmbetul unei femei frumoase puteau, printr-o serie de acțiuni care decurgeau unele din altele, să aibă rezultate uriașe. Anumite saloane pariziene erau ca acele *mașini* ce primesc materia în stare brută și o dau afară cu o valoare însutită. Credea în curtezanele care sfătuiesc diplomații, în căsătorii bogate obținute prin intrigi, în geniul ocnașilor, în docilitatea norocului sub mâna celor puternici."[35] Așa apare lumea puterii atunci când este privită din afară, mai cu seamă de departe și de jos, de către cineva care visează să pătrundă în ea: în politică – ca, de altfel, în oricare alt domeniu –, mic-burghezul este condamnat la *allodoxia*, eroare de percepție și de apreciere constând în *recunoașterea* unui lucru ca fiind altceva.[36]

Resentimentul este o revoltă supusă. Decepția, prin ambiția pe care o trădează, constituie o recunoaștere a ei. Conservatorismul nu s-a înșelat niciodată în privința acestui lucru: el știe să vadă în resentiment cel mai prețios omagiu adus ordinii sociale, acela al obidei și al ambiției frustrate; după cum se pricepe să surprindă și adevărul a nu puține revolte juvenile care apar pe traiectoria ce duce de la boema revoltată a adolescenței la conservatorismul dezabuzat sau la fanatismul reacționar al vârstei mature.

---

[34] *E.S.*, p. 206.

[35] *E.S.*, pp. 72-73.

[36] Astfel, pentru Deslauriers, doamna Arnoux reprezintă „femeia de lume": „Femeia de lume (așa cum și-o închipuia el) îl uluia pe avocat ca un simbol și o esență a mii de plăceri necunoscute" (*E.S.*, p. 206).

Hussonnet, alt mic-burghez – în cazul căruia, așa cum am văzut, Flaubert întâmpină greutăți în a-l deosebi de Deslauriers –, se lansase de foarte devreme într-o carieră literară: încarnare tipică a acelei boeme, sortită privațiunilor materiale și dezamăgirilor intelectuale de tot felul, pe care Marx o numește *Lumpenproletariat,* iar Max Weber „inteligheneție proletaroidă", el se menține ani de-a rândul în condiția de „băiat de litere" ocupat cu scrierea de „vodeviluri neacceptate" și cu „compunerea de cuplete". Din eșec în eșec, alternând între jurnalul ratat și săptămânalul nesfârșit proiectat, adolescentul mic-utopist, care nu dispune nici de resursele materiale (renta) și nici de cele intelectuale necesare unei așteptări răbdătoare a recunoașterii publice, devine un boem acrit, gata să denigreze totul, atât în ceea ce privește arta contemporanilor săi, cât și în ceea ce privește acțiunea revoluționară.[37] Până la urmă, îl aflăm instalat în postul de animator al unui cerc reacționar, intelectual dezis de toate, mai cu seamă de lucrurile intelectuale, gata de orice, chiar și de compunerea de biografii ale industriașilor, pentru a ajunge în „poziția sus-pusă" de unde să poată domni asupra „tuturor teatrelor și a întregii prese".

Mai rămâne Frédéric. Moștenitor care nu vrea să devină ceea ce este, adică un burghez, el oscilează între strategii ce se exclud reciproc și, dat fiind că refuză posibilitățile care îi sunt oferite – îndeosebi prin intermediul căsătoriei cu Louise –, sfârșește prin a-și compromite toate șansele de reproducere. Ambițiile contradictorii care îl împing succesiv spre cei doi poli ai spațiului social, către cariera artistică sau către afaceri și, în paralel, către cele două femei asociate acestor două poziții, sunt caracteristice pentru o ființă *lipsită de gravitate* (alt termen pentru desemnarea seriozității), incapabilă să opună cea mai mică rezistență forțelor câmpului.

Tot ceea ce el poate opune acestor forțe este moștenirea sa, de care se slujește pentru a amâna clipa când va fi moștenit, pentru a prelungi starea de indeterminare, de nehotărâre care îi este definitorie.

---

37 „Hussonnet n-avea haz. De atâtea articole scrise zilnic despre tot felul de subiecte, de atâtea jurnale citite, de atâtea discuții auzite și de atâtea paradoxuri emise ca să uluiască, pierduse, în cele din urmă, noțiunea exactă a lucrurilor, orbindu-se pe el însuși cu slabele lui petarde. Încurcăturile unei vieți, ușuratecă, altădată, dar grea acum, îl țineau într-o perpetuă agitație; și neputința, pe care nu voia să și-o mărturisească, îl făcea arțăgos, sarcastic. În legătură cu *Ozaï,* un nou balet, avu o ieșire violentă împotriva dansului și totodată împotriva Operei. Apoi, când fu vorba de Operă, împotriva italienilor, înlocuiți de curând cu o trupă de actori spanioli, «ca și cum nu ne-am fi săturat de Castilii!»" (*E.S.,* p. 178).

Când este pentru prima oară „ruinat, dezarmat, pierdut", el abandonează Parisul și tot ce reprezintă acesta, „arta, cunoașterea, amorul", mulțumindu-se cu biroul de avocatură al maestrului Prouharam; însă, imediat ce îl moștenește pe unchiul său, el se reîntoarce la visul său parizian care mamei lui, responsabilă cu chemarea la ordine, adică la șansele obiective, îi apare ca „o nebunie, o absurditate". O nouă prăbușire a acțiunilor îl determină să se reîntoarcă, o dată în plus, în provincie, în casa maternă și la domnișoara Roque, adică la „locul său firesc" în ordinea socială. „La sfârșitul lui iulie, avu loc o scădere inexplicabilă a acțiunilor din Nord. Frédéric nu-și vânduse acțiunile. Pierdu dintr-o dată șaizeci de mii de franci. Veniturile lui erau acum mult împuținate. Trebuia ori să-și reducă cheltuielile, ori să ocupe un post, ori să se însoare cu o fată bogată."[38]

Privat de orice forță proprie, indiferent că este vorba de tendința de a persevera în ocuparea poziției dominante ce-i caracterizează pe moștenitorii dispuși să se alinieze sau de aspirația de a accede la o astfel de poziție ce-i definește pe mic-burghezi, el sfidează legea fundamentală a câmpului puterii prin încercarea sa de a se sustrage opțiunilor ireversibile care determină îmbătrânirea socială și de a realiza o împăcare a contrariilor: arta și banii, iubirea nebună și amorul din calcul. Și are, fără doar și poate, dreptate atunci când, la sfârșitul poveștii, instruit de nenumăratele sale ratări, el își atribuie eșecul „lipsei unei linii drepte".

Incapabil să se decidă, să-și ia definitiv adio de la una sau alta dintre cele două posibile incompatibile, Frédéric este o ființă dublă, cu sau fără duplicitate, condamnată la un perpetuu *qui pro quo* sau cadril spontan, provocat sau exploatat, la dublul joc al „existenței duble" pe care îl face posibil coexistența unor universuri închise și care permite amânarea, pentru un timp, a acceptării propriilor determinări.

Mecanismul dramatic care organizează întregul roman este anunțat printr-un prim *qui pro quo*. Deslauriers, care vine la Frédéric în momentul în care acesta se pregătește să iasă în oraș, crede că el merge să cineze la familia Dambreuse, nu la familia Arnoux, și îi spune în glumă: „S-ar zice că te însori"[39]. *Qui pro quo*-ul este întreținut în mod cinic de către Frédéric însuși, de exemplu atunci

[38] *E.S.*, p. 204.

[39] *E.S.*, p. 44. Prima parte a romanului este și locul unei a doua coincidențe, care, însă, se va soluționa fericit: Frédéric primește din partea familiei Dambreuse o invitație exact pentru ziua care coincide cu aniversarea doamnei Arnoux. Dar vremea incompatibilităților încă nu a sosit, astfel încât doamna Dambreuse își va anula invitația.

când Rosanette crede că el plânge, ca și ea, moartea copilului lor, în vreme ce el este cu gândul la doamna Arnoux; sau atunci când Rosanette, pe care Frédéric o primește în apartamentul pregătit pentru doamna Arnoux, crede – iar Frédéric nu face nimic s-o contrazică – că ei îi sunt destinate atitudinea prevenitoare și lacrimile adresate, în fapt, altei persoane. Și tot de un *quiproquo* este vorba și atunci când Frédéric o acuză pe Rosanette pentru faptul de a fi angajat împotriva domnului Arnoux (adică împotriva doamnei Arnoux) urmăriri judiciare de care, în realitate, doamna Dambreuse este responsabilă. Și tocmai „cadrilul" amoros al lui Frédéric este acela care dă sens chiasmului implicit al acestui strigăt al inimii lansat de Rosanette: „De ce te duci să te distrezi cu femeile cinstite?"[40] Și tot printr-un astfel de „cadril", pus la cale de Martinon, cu complicitatea inconștientă a lui Frédéric, mult prea fericit că stă alături de doamna Arnoux, locul lui este în așa fel ocupat, încât el să ajungă să stea alături de Cécile. Alt „cadril" savant, organizat tot de Martinon: încă o dată cu complicitatea victimei sale, acesta o împinge pe doamna Dambreuse în brațele lui Frédéric, în timp ce acesta îi face curte lui Cécile, pe care, de altfel, o va și lua în căsătorie, ajungând astfel să moștenească, prin intermediul ei, averea domnului Dambreuse, pe care el o vânase inițial în persoana doamnei Dambreuse, dezmoștenită, până la urmă, de soțul ei exact în momentul în care Frédéric îl moștenește pe acesta.

Prin adoptarea unor strategii de joc dublu sau de dedublare, Frédéric încearcă să se mențină o clipă în universul burghez în care își recunoaște „adevăratul său mediu" și care îi procură „o liniște, o satisfacție profundă"[41]. El caută să împace contrariile rezervându-le, pe rând, spații și timpi separați. Cu prețul unei împărțiri raționale a timpului și a câtorva minciuni, el izbutește să cumuleze atât iubirea nobilă a doamnei Dambreuse, încarnare a „considerațiunii burgheze", cât și amorul nebun al Rosanettei, care se îndrăgostește de el cu o pasiune exclusivă exact în momentul în care el descoperă farmecele dublei infidelități: „Repeta uneia jurământul pe care-l făcuse cu puțin înainte celeilalte, le trimitea două buchete de flori la fel, le scria în același timp, apoi făcea comparații între ele; mai era și o a treia veșnic prezentă în gândul lui. Imposibilitatea de a o avea pe ea îi justifica perfidiile, care îi ațâțau plăcerea, prin alternare"[42]. El recurge la aceeași strategie și în politică, unde se angajează într-o candidatură „susținută de un conservator și protejată de un revoluționar"[43], și care este, și ea, sortită eșecului: „Se prezentau doi candidați noi, unul conservator, celălalt de stânga; un al treilea, oricine ar fi fost, n-avea nici o șansă. Era vina lui Frédéric, care lăsase să treacă momentul potrivit, ar fi trebuit să vină mai devreme, să se agite."[44]

---

40 *E.S.*, p. 298.
41 *E.S.*, p. 309.
42 *E.S.*, p. 322.
43 *E.S.*, p. 309.
44 *E.S.*, p. 320.

Accidentele necesare

Însă posibilitatea accidentului, coliziune neprevăzută între posibile care se exclud reciproc din punct de vedere social, este, ea însăși, înscrisă în coexistența seriilor independente. Educația sentimentală a lui Frédéric constă în descoperirea progresivă a incompatibilității dintre cele două universuri: arta și banii, iubirea pură și amorul mercenar; ea reprezintă istoria accidentelor structural necesare care determină îmbătrânirea socială, provocând telescoparea posibilelor structural ireconciliabile, cărora jocurile duble ale „dublei existențe" le permit să coexiste în echivoc: întâlnirile succesive ale unor serii cauzale independente anulează, puțin câte puțin, toate „posibilele laterale"[45].

Pentru o verificare a modelului propus, este suficient să observăm că necesitatea structurală a câmpului, care spulberă ambițiile dezordonate ale lui Frédéric, reușește până la urmă să ruineze și demersul fundamental contradictoriu al domnului Arnoux: adevărat dublet structural al lui Frédéric, negustorul de artă este, ca și el, o ființă dublă, în calitatea lui de reprezentant al banilor și al afacerilor în universul artei.[46] Dacă izbutește să amâne, o vreme, deznodământul fatal căruia îi este sortit în baza legii de incompatibilitate între universuri – jucând, asemenea lui Frédéric, un permanent joc dublu între artă și bani – Arnoux este sortit dezastrului prin chiar indeterminarea

---

[45] E cât se poate de adevărat că *Educația sentimentală* este „romanul coincidențelor la care personajele asistă pasiv, parcă halucinate, stupefiate în fața valsului propriilor lor destine" (J. Bruneau, „Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale*", *Europe,* septembrie-noiembrie 1969, pp. 101-107). Este însă vorba de niște coincidențe necesare, cu prilejul cărora se dezvăluie necesitatea înscrisă în „mediu" și necesitatea încorporată în personaje: „În acest roman în care pare a domni hazardul (întâlniri, dispariții, ocazii ivite, ocazii ratate), nu există, de fapt, nici cel mai mic loc pentru hazard. Henry James, citind acest roman ca pe o epopee asfixiantă (*an epic without air*), nota că totul se ține (*hangs together*), că toate bucățile sunt solid cusute laolaltă" (V. Brombert, „*L'Éducation sentimentale.* Articulations et polyvalence", în C. Gothot-Mersch [éd.], *La production du sens chez Flaubert,* UGE, Paris, col. „10/18", pp. 55-69).

[46] Flaubert notează că există „asemănări profunde" între Arnoux și Frédéric. Și își dotează acest personaj, menit a ocupa poziții duble, cu dispoziții *durabil* duble sau dedublate: „amestecul de mercantilism și ingenuitate", care, în apogeul său, îl făcea să încerce a-și mări profiturile „păstrând, totuși, o aparență artistică", îl incită, atunci când, slăbit de un atac, devine credincios, să se dedice comerțului cu obiecte religioase, „pentru a dobândi și mântuirea, și bogăția". (Flaubert se sprijină aici, așa cum se poate vedea, pe omologia dintre câmpul artistic și câmpul religios.)

și ambiția lui de împăcare a contrariilor: „...Inteligența lui nu era destul de mare pentru a ajunge până la Artă, nici destul de burgheză pentru a viza numai profitul, în așa chip încât, fără să mulțumească pe nimeni, se ruină"[47]. Și este cât se poate de semnificativ faptul că una dintre ultimele poziții sociale pe care Deslauriers și Hussonnet o flutură prin fața ochilor lui Frédéric este, în comparație cu cele pe care acesta visează să le ocupe în administrație sau în afaceri, una cât se poate de asemănătoare aceleia ocupate pe vremuri de Arnoux: „Va trebui să dai un dineu o dată pe săptămână. E indispensabil, chiar dacă ar fi să-ți cheltuiești jumătate din venit! Lumea va vrea să vină, va fi un centru pentru ceilalți, o pârghie pentru tine și, mânuind opinia de la cele două capete, literatura și politica, înainte de șase luni, ai să vezi, vom avea o situație de frunte în Paris."[48]

Pentru a putea înțelege acest soi de joc de-a „cine pierde câștigă" care este viața lui Frédéric, va trebui să avem în vedere, pe de o parte, corespondența stabilită de Flaubert între formele de iubire și formele de iubire pentru artă pe cale de a fi inventate aproximativ în același moment și în aceeași lume, aceea a boemei și a artiștilor, și, pe de altă parte, relația de inversiune care opune universul artei pure lumii afacerilor. Din punctul de vedere al afacerilor, jocul artei este un joc de-a „cine pierde câștigă". În această lume economică pe dos, banii, onorurile (Flaubert era cel care spunea că „onorurile dezonorează"), femeile, legitime sau nelegitime, într-un cuvânt toate simbolurile succesului *monden*, ale succesului în lume și în această lume, nu pot fi cucerite decât cu prețul compromiterii mântuirii în lumea de dincolo. Legea paradoxală a acestui joc *paradoxal* constă în a fi interesat de dezinteres: iubirea pentru artă este o iubire nebună, cel puțin atunci când este privită din punctul de vedere al normelor lumii obișnuite, „normale", aceea pusă în scenă de teatrul burghez.

Legea incompatibilității între universurile sociale își află împlinirea prin intermediul omologiei dintre formele artei și formele iubirii. Căci, într-adevăr, în ordinea ambiției, oscilațiile pendulare între artă și putere tind să-și micșoreze amplitudinea pe măsură ce povestea înaintează; și aceasta în pofida faptului că Frédéric continuă încă multă vreme să oscileze între ocuparea unei poziții de putere în lumea artei și ocuparea unei poziții în administrație sau în afaceri (aceea de secretar general al afacerii conduse de domnul Dambreuse sau aceea de auditor la Consiliul de Stat). În ordine sentimentală, din contră, balansurile de mare amplitudine – între

---

[47] *E.S.*, p. 166.
[48] *E.S.*, p. 152.

amorul nebun și amorul mercenar – continuă până la sfârșit: Frédéric se află plasat între doamna Arnoux, Rosanette și doamna Dambreuse, în vreme ce Louise (Roque), „logodnica" lui, posibilul său cel mai tangibil, nu reprezintă pentru el decât un refugiu și o revanșă în momentele în care acțiunile sale, în sens atât propriu, cât și figurat, sunt în scădere.[49] Iar cea mai mare parte a accidentelor care îngustează spațiul posibilelor vor surveni prin mijlocirea acestor trei femei; mai exact, ele vor lua naștere din relația care, prin intermediul acestor femei, îl leagă pe Frédéric de Arnoux și de domnul Dambreuse, respectiv de artă și de putere.

Aceste trei figuri feminine reprezintă un sistem de posibile, fiecare dintre ele definindu-se prin opoziția față de celelalte două: „Nu simțea lângă ea [doamna Dambreuse] încântarea întregii sale ființe care-l împingea către doamna Arnoux, nici tulburarea veselă pe care i-o pricinuise Rosanette la început, dar o dorea ca pe un lucru anormal și greu de obținut, pentru că era nobilă, pentru că era bogată, pentru că era evlavioasă"[50]. Rosanette se opune doamnei Arnoux precum fata accesibilă femeii inaccesibile, care e refuzată pentru a continua să poată fi visată și iubită în irealitatea trecutului; precum „fata de nimic" femeii neprețuite, sacre, „sfinte": „una nebunatică, pătimașă, distractivă, cealaltă gravă și aproape cucernică"[51]. De o parte, cea al cărei adevăr social (o „târfă") nu poate fi șters (de la o astfel de mamă nu poate fi acceptat decât un băiat care – ea însăși propune acest lucru, recunoscându-și, în felul acesta, caracterul nedemn – va purta numele de Frédéric, ca și tatăl său). De cealaltă parte, cea pe care totul o predestinează să fie mama[52] unei „fetițe" care să-i semene. În ceea ce o privește pe doamna Dambreuse, aceasta se opune

[49] O exemplificare a acestor fluctuații: „Întoarcerea la Paris nu-i făcu nici o plăcere [...]; și, luând masa singur, Frédéric fu cuprins de un ciudat sentiment de părăsire; atunci se gândi la domnișoara Roque. Ideea însurătorii nu i se mai părea atât de exagerată" (*E.S.*, p. 214). A doua zi după triumful său la dineul oferit de soții Dambreuse, în schimb: „Frédéric nu fusese niciodată mai departe cu gândul de căsătorie. De altfel, domnișoara Roque i se părea o făptură destul de ridicolă. Ce diferență între ea și o femeie ca doamna Dambreuse! Îi era rezervat cu totul alt viitor!" (*E.S.*, p. 291.) După despărțirea de doamna Dambreuse, urmează o nouă întoarcere la domnișoara Roque.

[50] *E.S.*, p. 303.

[51] *E.S.*, p. 125.

[52] În portretele contrastante ale Rosanettei și doamnei Arnoux (*E.S.*, pp. 124-125), locul cel mai important este acordat rolului de mamă și de femeie de interior al „Mariei", prenume care, așa cum notează Thibaudet, simbolizează puritatea.

atât uneia, cât și celeilalte: ea reprezintă antiteza tuturor formelor de „pasiune nerodnică", cum spune Frédéric, „nebunii" și „amoruri nebune" ce produc disperarea familiilor burgheze, dat fiind că le distrug ambiția. Prin ea, ca și prin Louise, însă la un nivel superior, antinomia dintre putere și iubire, dintre legătura sentimentală și relația de afaceri se vede abolită: doamna Moreau însăși nu poate decât să fie întru totul de acord, putându-și, astfel, relua visurile ei cele mai înalte. Dar, dacă aduce putere și bani, acest amor burghez, în care Frédéric va vedea, retrospectiv, „o speculație oarecum josnică", nu procură, în schimb, nici plăcere și nici „încântare", fiind nevoit să-și extragă substanța din iubirile autentice: „Se folosi de vechea lui dragoste. Îi povesti, ca și cum ar fi fost inspirat de dânsa, tot ceea ce simțise odinioară lângă doamna Arnoux, melancoliile, temerile, visurile lui"[53]. „Atunci recunoscu ceea ce își ascunsese sieși, deziluzia simțurilor sale. Totuși continua să simuleze aceeași înflăcărare; dar ca s-o resimtă, trebuia să evoce imaginea Rosanettei sau a doamnei Arnoux."[54]

Primul accident, care va pune capăt ambițiilor artistice ale lui Frédéric, survine în momentul în care acesta se vede nevoit să opteze între trei destinații posibile pentru cei cincisprezece mii de franci pe care-i primise din partea notarului său: să îi dea lui Arnoux pentru a-l ajuta să evite falimentul (și să o salveze, implicit, pe doamna Arnoux), să îi încredințeze lui Deslauriers și lui Hussonnet și să se lanseze într-o întreprindere literară sau să îi ducă domnului Dambreuse pentru plasamentele sale.[55] „Rămase acasă, blestemându-l pe Deslauriers, pentru că voia să se țină de cuvânt și în același timp să-l îndatoreze pe Arnoux. «Dacă m-aș adresa domnului Dambreuse? Dar sub ce pretext să cer bani? Eu sunt cel care trebuie să-i duc bani pentru acțiunile de huilă!»"[56] Neînțelegerea se prelungește: Dambreuse îi oferă postul de secretar general, când, de fapt, el intervenise pentru Arnoux, la solicitarea doamnei Arnoux. Astfel, din relația care îl leagă de Arnoux, adică de lumea artei, prin intermediul pasiunii pentru soția acestuia, se trage spulberarea posibilelor sale artistice sau,

---

[53] *E.S.*, p. 303.

[54] *E.S.*, p. 310.

[55] Aceeași structură o întâlnim și în proiectul intitulat „Un ménage moderne": „Cei o sută de mii de franci în jurul cărora se rotesc mârșăviile personajelor sunt trebuincioși femeii, primului amant și soțului; femeia îi stoarce printr-o «josnicie» la care îl împinge pe un tânăr îndrăgostit de ea; îi rezervă amantului și îi dă soțului ruinat pe neașteptate" (M.J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, ed. cit., p. 102).

[56] *E.S.*, p. 155.

mai exact, coliziunea dintre posibilele incompatibile ce îl posedă: iubirea nebună, cauză și expresie a refuzului său de a fi moștenit – deci, a ambiției; ambiția, contradictorie, de a ocupa o poziție de putere în lumea artei, adică tocmai în universul non-puterii; ambiția, veleitară și eșuată, de a accede la adevărata putere.

Alt accident, născut din jocul dublu și din *quiproquo*, care pune definitiv capăt jocurilor duble: doamna Dambreuse, aflând că cele douăsprezece mii de franci pe care Frédéric îi luase cu împrumut, sub un motiv fals, de la ea erau destinați salvării lui Arnoux, deci a doamnei Arnoux, ordonă, sfătuită de Deslauriers, scoaterea la licitație a bunurilor lui Arnoux; Frédéric, bănuind-o de această acțiune pe Rosanette, rupe legătura cu aceasta. Și are loc întâlnirea finală, manifestare arhetipală a structurii, dintre doamna Dambreuse și Rosanette, în jurul „relicvelor" doamnei Arnoux. Cumpărării, de către doamna Dambreuse, a sipetului doamnei Arnoux, gest care reduce simbolul și iubirea pe care el o simbolizează la valoarea lui în bani (o mie de franci), Frédéric îi ripostează prin ruptură și, „sacrificând o avere", îi redă doamnei Arnoux statutul de obiect neprețuit. Plasat între femeia care cumpără amorul și cea care îl vinde, între două încarnări ale amorului burghez, partida și amanta, complementare, de altfel, și ierarhizate precum „lumea" și „demi-lumea" (*demi-monde*), Frédéric optează pentru o iubire pură, ireductibilă la bani sau la orice alt obiect al interesului burghez: o iubire pentru un lucru care, asemenea operei de arta pură, nu se vinde și nu este făcut pentru a fi vândut. Așa cum iubirea pură este arta pentru artă a iubirii, arta pentru artă este iubirea pură pentru artă.

Nu există o mai bună dovadă a ceea ce desparte scriitura literară de scriitura științifică decât această capacitate, specifică primeia, de a concentra și de a condensa în singularitatea concretă a unei întruchipări sensibile și a unei aventuri individuale, ce funcționează deopotrivă ca metaforă și ca metonimie, întreaga complexitate a unei structuri și a unei istorii pe care analiza științifică este nevoită să o expliciteze și să o desfășoare cu foarte multă trudă. Tocmai în acest fel reușește vânzarea la licitație să telescopeze instantaneu întreaga poveste a sipetului cu închizători de argint, care, la rândul său, condensează întreaga structură și întreaga poveste a înfruntării dintre cele trei femei și ceea ce fiecare dintre ele simbolizează: la primul dineu din Rue de Choiseul, în casa Arnoux, sipetul este prezent, pe șemineu; doamna Arnoux va scoate din el factura pentru cașmir pe care Arnoux i-a dat-o Rosanettei. Frédéric îl va zări, la Rosanette, în cea de-a

doua antecameră, „între un vas plin cu cărți de vizită și o măsuță de scris". Sipetul constituie, în mod cât se poate de logic, martorul și miza ultimei înfruntări dintre cele trei femei sau, mai exact, al înfruntării finale dintre Frédéric *și* cele trei femei, înfruntare ce are ca miză acest obiect și care nu are cum să nu amintească de „motivul celor trei sipete" analizat de Freud.

Se știe că Freud, luând ca punct de plecare o scenă din *Negușătorul din Veneția* de Shakespeare, scenă în care pretendenții trebuie să aleagă între trei sipete, unul din aur, al doilea din argint și al treilea din plumb, demonstrează că aceast motiv se referă, în realitate, la „alegerea pe care o face un bărbat între trei femei", sipetele fiind „simboluri ale esenței femeii, deci ale femeii înseși"[57]. Se poate presupune că, prin intermediul schemei mitice în mod inconștient aplicate pentru a evoca acel soi de viol al purității visate a doamnei Arnoux, reprezentat prin aproprierea mercenară a sipetului său, Flaubert angajează în același timp și o schemă socială omoloagă, adică opoziția dintre artă și bani; el reușește, în felul acesta, să producă reprezentarea unei regiuni esențiale a câmpului social, inițial absentă: câmpul literar însuși, care se organizează în jurul opoziției dintre arta pură, asociată amorului pur, și arta burgheză, sub cele două forme ale acesteia, arta mercenară ce poate fi numită majoră, întruchipată de teatrul burghez și asociată figurii doamnei Dambreuse, și arta mercenară minoră, reprezentată de vodevil, cabaret și foileton, pe care o evocă Rosanette. O dată în plus, ne vedem nevoiți să presupunem că prin intermediul și grație elaborării unei „povești", autorul ajunge să scoată la lumină structura cea mai profund ascunsă, cea mai obscură, dat fiind că este și cea mai nemijlocit legată de investițiile lui originare și constituie principiul însuși al structurilor mentale și al strategiilor lui literare.

Puterea scrisului

Ajungem, astfel, la adevăratul sediu al relației, de atâtea ori evocată, dintre Flaubert și Frédéric. Acolo unde ne-am obișnuit să vedem una dintre proiecțiile complezente și naive ale genului autobiografic, se cuvine să

[57] S. Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1994, p. 192. Prin intermediul celor trei stadii ale sipetului, aparținând succesiv doamnei Arnoux, Rosanettei și doamnei Dambreuse, se desemnează cele trei posesoare ale lui și ierarhia ce se instaurează între ele din punctul de vedere al puterii și al banilor.

vedem, în realitate, o întreprindere de obiectivare de sine, de autoanaliză, de socioanaliză. Flaubert se desparte de Frédéric, de indeterminarea și neputința care îl definesc, prin chiar actul de a scrie povestea lui Frédéric, a cărui neputință se manifestă, printre altele, și prin incapacitatea lui de a scrie, de a deveni scriitor.[58] Departe de a sugera prin aceasta o identificare a autorului cu personajul său, este, totuși, evident că Flaubert atrage atenția asupra faptului că Frédéric scrie la un roman, repede abandonat, a cărui acțiune se petrece la Veneția și care îl are ca „erou pe el însuși, iar ca eroină, pe doamna Arnoux", tocmai spre a marca mai bine distanța pe care el și-o ia față de Gustave și față de iubirea acestuia pentru doamna Schlésinger prin chiar actul de a scrie povestea lui Frédéric.

Flaubert sublimează indeterminarea lui Gustave, „apatia profundă"[59] a acestuia, prin aproprierea retrospectivă de sine pe care și-o asigură scriind istoria lui Frédéric. În persoana doamnei Arnoux, acesta iubește „femeile cărților romantice"[60]; el nu reușește să regăsească niciodată în fericirea reală întreaga fericire visată; se aprinde de o „concupiscență retrospectivă și inexprimabilă" la lectura evocării literare a amantelor regale; prin stângăciile, indeciziile și subtilitățile lui, el conspiră împreună cu hazardurile obiective, care vin să întârzie sau să împiedice satisfacerea unei dorințe, împlinirea unei ambiții.[61] Și nu pot să nu-mi aduc aminte de fraza care, la sfârșitul romanului, conchide revenirea nostalgică a lui Frédéric și a lui Deslauriers asupra vizitei lor ratate la Turcoaică: „Asta-i tot ce am avut mai bun!". Acea derută a naivității și a purității apare, retrospectiv, ca o reușită: practic, ea condensează întreaga poveste a lui Frédéric, adică experiența posedării virtuale a unei pluralități de posibile dintre care el nu o dorește exclusiv pe nici una, între care este incapabil să aleagă și care, prin indeterminarea pe care, astfel, o determină, constituie cauza primordială

[58] Este evident că Flaubert a trebuit să se simtă pe deplin asigurat de caracterul „non-negativ" al „vocației" sale de scriitor, în urma succesului *Doamnei Bovary*, pentru a fi în măsură să ducă la bun sfârșit *Educația sentimentală*.

[59] J.-P. Richard, „La création de la forme chez Flaubert", în *Littérature et sensation*, Seuil, Paris, 1954, p. 12.

[60] *E.S.*, p. 17.

[61] De exemplu, *E.S.*, p. 145 („Frédéric se blestemă pentru prostia lui"); p. 227 („Frédéric o iubea atât de mult, încât plecă. Curând, fu cuprins de mânie împotriva lui însuși, se consideră un imbecil..."); mai ales scena ultimei întâlniri cu doamna Arnoux. În general, orice acțiune apare „cu atât mai irealizabilă" cu cât dorința, condamnată, de altfel, să înnebunească în imaginar, este mai puternică.

a neputinței sale. Unei astfel de revelații ineluctabil retrospective îi sunt sortiți toți cei care nu-și pot trăi viața decât la viitorul anterior, asemenea lui Frédéric amintindu-și relația sa cu doamna Arnoux: „Nu are nici o importanță, ne vom fi iubit din plin".

Am putea cita douăzeci de fraze extrase din *Corespondența* lui Flaubert în care acesta întrebuințează exact limbajul lui Frédéric: „Multe lucruri care mă lasă rece când le văd sau când alții vorbesc despre ele mă entuziasmează, mă irită, mă rănesc dacă vorbesc sau mai ales dacă scriu despre ele"[62]; „Vei picta vinul, dragostea, femeile, gloria, cu condiția, măi, băiete, să nu fii nici bețiv, nici îndrăgostit, nici soț, nici pifan. Amestecat cu viața, o vezi prost; suferi sau te bucuri prea mult de ea. Artistul, după mine, e o monstruozitate, ceva în afara naturii."[63] Însă autorul *Educației sentimentale* este tocmai cel care a izbutit să convertească în proiect artistic „pasiunea inactivă"[64] a lui Frédéric. Flaubert nu ar fi putut să spună: „Frédéric sunt eu". Scriind o poveste care ar fi putut fi a sa, el neagă tocmai faptul că această poveste a unui eșec este povestea celui care o scrie.

Flaubert a transformat într-o *decizie* și într-un *avantaj* ceea ce lui Frédéric îi era impus ca destin: refuzul determinărilor sociale, al acelora dintre ele care, precum maledicțiunile burgheze, constituie apanajul unei poziții sociale, ca și refuzul, nu mai puțin, al mărcilor propriu-zis intelectuale, de felul apartenenței la un grup literar sau la o revistă.[65] Întreaga sa viață, el s-a străduit să se mențină pe această poziție indeterminată, în acest *loc neutru* de unde pot fi survolate cu privirea grupurile de tot felul și conflictele lor intestine, luptele dintre diferitele specii de intelectuali și artiști și cele care îi opun pe aceștia, în mod global, diferitelor varietăți de „proprietari". *Educația sentimentală* marchează un moment privilegiat al acestui efort: intenția estetică și neutralizarea pe care ea o operează se aplică însuși posibilului pe care ea a trebuit să-l nege pentru a se putea constitui

---

[62] Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 8 octombrie 1846, *Correspondance, op. cit.*, vol. I, p. 380.

[63] Flaubert, scrisoare către mama sa, 15 decembrie 1850, *Corespondență, op. cit.*, p. 89.

[64] „Vreau să fac istoria morală a oamenilor din generația mea; «sentimentală» ar fi mai exact. Este o carte de dragoste, de pasiune; dar de pasiune așa cum poate ea exista astăzi, adică inactivă" (Flaubert, scrisoare către domnișoara Leroyer de Chantepie, 6 octombrie 1864, *Corespondență, op. cit.*, p. 327).

[65] Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 31 martie 1853, *Corespondență, op. cit.*, p. 153; sau, către aceeași, 3 mai 1853, *ibidem*, p. 163.

ca atare, adică indeterminării pasive a lui Frédéric, echivalent spontan și, prin aceasta, ratat, al indeterminării active a „creatorului", pe care acesta se străduiește s-o realizeze. Compatibilitatea imediată a tuturor pozițiilor sociale care, în existența obișnuită, nu pot fi ocupate simultan și nici măcar succesiv, între care ești obligat să alegi și de care, vrei, nu vrei, ești ales, nu poate fi trăită decât în și prin creația literară.

> „Iată de ce iubesc Arta. Pentru că acolo, cel puțin, totul e libertate în lumea ficțiunilor. Îți astâmperi orice poftă, faci ce vrei, totodată rege și popor, activ și pasiv, jertfă și preot. Nici o limită: omenirea e pentru tine o paiață cu zurgălăi pe care o faci să-și sune, la sfârșitul frazei, ca un măscărici, clopoțelul din vârful piciorului."[66] Ne aducem aminte de biografiile imaginare pe care și le atribuie retrospectiv Sfântul Anton: „Bine aș fi făcut dacă aș fi rămas la călugării din Nitria [...]. Dar cred că mult mai bine mi-aș fi slujit frații fiind un preot oarecare [...]. [...] Nu depindea decât de mine ca să fiu... de pildă, grămătic sau filosof [...]. Soldat ar fi fost mai bine. [...] De asemenea, nimic nu mă împiedica să cumpăr o slujbă de vameș la un pod oarecare."[67] Dintre nenumăratele variațiuni pe tema existențelor composibile, să mai reținem și următorul pasaj dintr-o scrisoare către George Sand: „Eu nu am sentimentul unei vieți care începe, uimirea existenței proaspăt ieșite la lumină. Mi se pare, din contră, că am existat dintotdeauna! Și am amintiri care merg până la Faraoni. Mă văd în diferite epoci ale istoriei foarte clar, practicând meserii felurite în destine multiple. Individualitatea mea actuală este rezultatul individualităților mele dispărute. Am fost plutaș pe Nil, *leno* la Roma în vremea războaielor punice, apoi retor grec în Suburria, pișcat de ploșnițe. Am murit într-o cruciadă mâncând prea mulți struguri pe o plajă a Siriei. Am fost pirat și călugăr, saltimbanc și vizitiu. Poate și împărat al Orientului."[68]

Scrisul abolește determinările, constrângerile și limitele constitutive ale existenței sociale: a exista din punct de vedere social înseamnă a ocupa o poziție în structura socială și a-i purta însemnele, sub forma, îndeosebi, a automatismelor verbale și a mecanismelor mentale[69]; înseamnă, nu mai

---

[66] Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 15-16 mai 1852, *Corespondență*, *op. cit.*, p. 113.

[67] Flaubert, *Ispitirea Sfântului Anton*, traducere de Mihai Murgu, în Flaubert, ediție critică de Irina Mavrodin, vol. II, Editura Univers, București, 1982, p. 452.

[68] Flaubert, scrisoare către George Sand, 29 septembrie 1866, *Corespondență*, *op. cit.*, p. 333.

[69] Este vorba, desigur, de „ideile primite de-a gata", pe care Flaubert le vânează

puțin, să depinzi, să ții și să fii ținut, pe scurt, *să aparții* unor grupuri și să fii prins în rețele de relații care posedă obiectivitatea, opacitatea și permanența lucrurilor înseși și care se reamintesc sub formă de obligații, datorii, sarcini, într-un cuvânt, sub forma unor controale și constrângeri. Ca și idealismul berkeleyan, idealismul lumii sociale presupune viziunea de sus și punctul de vedere absolut al spectacolului suveran, eliberat din chingile dependenței și muncii prin care se face simțită rezistența lumii fizice și a lumii sociale și capabil, așa cum spune Flaubert, „să se plaseze dintr-un salt deasupra umanității și să nu aibă în comun cu aceasta decât o relație de privire". Eternitatea și ubicuitatea sunt atributele divine pe care și le atribuie observatorul pur. „Îi vedeam pe ceilalți oameni trăind o altă viață însă decât a mea: unii credeau, alții negau, alții se îndoiau, alții, în sfârșit, nu se ocupau câtuși de puțin de toate acestea și își vedeau de treburile lor, adică vindeau în prăvălii, își scriau cărțile sau se răsteau de la catedrele lor."[70]

Recunoaștem și aici, o dată în plus, relația fundamentală dintre Flaubert și Frédéric ca posibilitate în același timp depășită și păstrată a lui Gustave. Prin intermediul personajului lui Frédéric, care ar fi putut fi al lui însuși, Flaubert obiectivează idealismul lumii sociale, ce se exprimă în relația lui Frédéric cu universul pozițiilor oferite aspirațiilor sale, în diletantismul adolescentului burghez eliberat provizoriu de constrângerile sociale, „fără nimeni de care să fie nevoit să aibă grijă, lipsit de cămin și de loc, de credință și de lege", cum spune Sartre în *Cu moartea în suflet*. Pe nesimțite, *ubicuitatea socială* pe care o căuta Frédéric apare înscrisă în definiția socială a meseriei de scriitor și va constitui de acum înainte apanajul reprezentării cu privire la artist ca un „creator" increat, lipsit de legături și de rădăcini, reprezentare ce orientează nu numai producția literară, ci și un întreg mod de a trăi condiția de intelectual.

Este însă dificil de evitat problema determinanților sociali ai ambiției de a te sustrage tuturor determinărilor și de a survola cu mintea lumea socială și conflictele ei. Ceea ce ni se reamintește, prin intermediul poveștii

---

cu îndârjire la el însuși și la ceilalți, ca și de habitudinile verbale caracteristice unei anumite persoane; ca, de exemplu, ceea ce el numește „expresiile stupide" ale Rosanettei („Cotul!", „Zexe!", „Parcă poți să știi!" etc.) sau „locuțiunile obișnuite" ale doamnei Dambreuse („Un egoism naiv izbucnea în locuțiunile ei obișnuite: «Ce-mi pasă mie? Aș fi prea bună! Ce nevoie am eu!»" – *E.S.*, p. 300; p. 323).

[70] G. Flaubert, *Novembre*, Charpentier, Paris, 1886, p. 329.

lui Frédéric, este faptul că ambiția intelectuală ar putea să nu fie altceva decât inversarea imaginară a eșuării ambițiilor terestre. Nu este, oare, semnificativ faptul că Frédéric, care, în apogeul traiectoriei sale, nu-și ascunde disprețul față de amicii săi, revoluționari ratați (sau ratați revoluționari), nu se simte niciodată mai intelectual ca atunci când afacerile îi merg prost? Descumpănit de reproșul domnului Dambreuse referitor la acțiunile sale și de aluziile doamnei Dambreuse cu privire la trăsura sa și la Rosanette, el apără, printre bancheri, poziția intelectualului, ajungând să conchidă: „Puțin îmi pasă de afaceri!"[71]

Cum ar putea scriitorul să evite să se întrebe dacă nu cumva disprețul scriitorului față de „burghez" și față de posesiunile trecătoare în care acesta se încarcerează – proprietăți, titluri, decorații, femei – nu datorează ceva, oricât de puțin, resentimentului „burghezului" ratat care este și care ajunge să-și convertească eșecul într-un aristocratism al renunțării elective? „ARTIȘTI – Sunt cu toții niște impostori. Trebuie să le lauzi dezinteresul", spune *Dicționarul de idei primite de-a gata*. Cultul dezinteresului constituie sursa unei spectaculoase răsturnări, care transformă sărăcia în bogăție refuzată, deci în bogăție spirituală. Proiectul intelectual cel mai sărac cu putință valorează o avere, aceea care îi este sacrificată. Mai mult decât atât: nu există bogăție terestră care să poată să rivalizeze cu el, dat fiind că acesta i-ar fi oricum, în orice condiții, preferat... În ceea ce privește autonomia însărcinată să justifice această renunțare imaginară la o bogăție la fel de imaginară, nu este ea, oare, o libertate condiționată și limitată la universul ei izolat, pe care tocmai „burghezul" i-o îngăduie scriitorului? Revolta împotriva „burghezului" nu continuă ea, oare, să fie ordonată tocmai de ceea ce contestă, atâta vreme cât ignoră principiul reactiv aflat la temelia ei? Cum poți să fii sigur că nu „burghezul" este acela care, ținându-l pe scriitor la distanță, îi permite să ia distanță față de el?[72]

---

[71] *E.S.*, p. 202.

[72] Iată, de pildă, reflecția pe care o trezește în Frédéric succesul lui Martinon: „Nimic nu e mai umilitor decât a vedea proștii izbutind în încercările în care tu nu reușești" (*E.S.*, p. 59). Întreaga ambivalență a relației subiective pe care intelectualul o întreține cu ocupanții pozițiilor dominante și cu puterile lor incorect dobândite se află concentrată în ilogismul acestei afirmații. Disprețul afișat în fața succesului ar putea să nu fie altceva decât o modalitate de a transforma necesitatea în virtute și visul unei vederi de sus într-o formă a iluziei de evadare din chingile determinărilor, modalitate care face parte dintre determinările înscrise în poziția intelectualului.

Formula lui Flaubert

În felul acesta, prin intermediul personajului lui Frédéric și al descrierii poziției ocupate de acesta în spațiul social, Flaubert lansează formula generativă aflată la originea propriei sale creații romanești: relația de dublu refuz dintre pozițiile opuse ale diferitelor spații sociale și dintre luările de poziție corespunzătoare, pe care se fundamentează o relație de distanță obiectivantă față de lumea socială.

„Frédéric, prins *între două grupuri numeroase*, nu se mișcă, fascinat și amuzat în același timp. Răniții care cădeau, morții întinși pe jos nu păreau adevărați răniți, adevărați morți. I se părea că asistă la un *spectacol*."[73] Pot fi găsite nenumărate atestări ale acestui *neutralism estet*: „Soarta claselor lucrătoare actuale nu mă mișcă mai mult decât a sclavilor antici care învârteau piatra de moară, nu mai mult sau tot atât; nu mă simt mai degrabă modern decât antic, francez decât chinez"[74]; „Pentru mine nu există pe lume decât versurile frumoase, frazele bine aduse din condei, armonioase, cântătoare, apusurile de soare, clarul de lună, tablourile colorate, marmurile antice și fizionomiile expresive. Dincolo de toate astea, nimic. Mi-ar fi plăcut să fiu mai mult Talma decât Mirabeau, pentru că cel dintâi a trăit într-o sferă de frumusețe mai pură. Păsările ținute în colivie îmi produc tot atâta milă cât popoarele aflate în sclavie. Din politică nu înțeleg decât un singur lucru: revolta. Fatalist precum un turc, consider că între tot ceea ce putem face pentru progresul omenirii și nimic nu este nici o diferență".[75] Lui George Sand, care îi excită verva nihilistă, Flaubert îi scrie: „Ah, cât de sătul sunt de muncitorul abject, de burghezul inept, de țăranul stupid și de preotul odios! De aceea mă pierd, cât pot, în Antichitate".[76]

Acest dublu refuz se află, de asemenea, și la originea cuplurilor de personaje ce funcționează ca scheme generatoare ale discursului romanesc: Henry și Jules din prima versiune a *Educației sentimentale*, Frédéric și Deslauriers, Pellerin și Delmar din *Educație* etc. El se manifestă și în gustul pentru simetrii și antiteze (deosebit de vizibil în scenariile pentru *Bouvard și Pécuchet* publicate de Demorest), antiteze între lucruri paralele și paralele între lucruri antitetice, și mai cu seamă în gustul pentru traiectoriile încrucișate care conduc atâtea personaje ale lui Flaubert de la un capăt la altul al câmpului puterii, cu toate

---

[73] *E.S.*, p. 240. Sublinierile îmi aparțin.

[74] Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 26 august 1846, *Corespondență, op. cit.*, p. 58.

[75] Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 6-7 august 1846, *Corespondență, op. cit.*, p. 55 (pasaj incomplet tradus în ediția românească – n. tr.).

[76] Flaubert, scrisoare către George Sand, 6 septembrie 1871, *Correspondance, op. cit.*, vol. VI, p. 276.

palinodiile sentimentale și revirimentele politice aferente, simple dezvoltări în timp, sub formă de procese biografice, ale uneia și aceleiași structuri chiasmatice: în *Educația sentimentală*, Hussonnet, revoluționar devenit ideolog conservator, Sénécal, republican care devine agent al ordinii în slujba loviturii de stat și care îl răpune pe baricadă pe fostul său prieten, Dussardier.[77]

Însă atestarea cea mai clară a acestei scheme generative, adevărat principiu al invenției romanești flaubertiene, se află conținută în carnetele în care Flaubert își nota scenariile romanelor sale: structurile, pe care scriitura le bruiază și le disimulează, prin travaliul de punere în formă, apar aici în toată limpezimea lor. De trei ori câte două cupluri de personaje antitetice, cu traiectorii ce se încrucișează, sunt sortite tuturor revirimentelor, renegărilor și virajelor posibile, mai ales de la dreapta la stânga, de care se lasă iluzionată lipsa de iluzii burgheză. Trebuie citat în întregime proiectul – intitulat „Jurământul prietenilor" – în care Flaubert înscenează două dintre răsturnările cele mai dragi lui, într-un spațiu social destul de asemănător cu acela din *Educația sentimentală*.

Jurământul prietenilor

Un [industriaș] <negustor> opac ce face o mare avere

cuplu
un om de litere la început poet...
care abia decăzut la rangul de jurnalist
ajunge celebru
un poet adevărat – din ce în ce mai
rafinat și mai obscur – concret
medic
jurist, om al dreptului, notar

cuplu
Avocat – republican, devine ministru
public, strădania familiei în scopul
demoralizării lui (ern. chevalier)
un adevărat republican toate utopiile pe
rând

(Emm. Vasse)

sfârșește sub ghilotină
funcționar într-un birou

Degradarea Bărbatului prin Femeie. – Eroul democrat, <literat> liber-cugetător <& sărac> îndrăgostit de o doamnă din lumea bună, catolică. Filosofia și religia modernă în opoziție, – & insinuându-se una în alta.

---

[77] Această analiză strict internă a proprietăților operei va fi îmbogățită (în capitolul următor) cu rezultatele descrierii câmpului literar și a poziției ocupate de Flaubert în interiorul acestuia.

La început este virtuos pentru a o merita. – <ea este pentru el idealul> apoi văzând că asta nu servește la nimic, devine canalie. & se redresează în final printr-un act de devotament. – o salvează de Comună, din care face parte, după care se întoarce împotriva Comunei & ajunge să fie ucis de către versaillezi.

La început este poet liric <nepublicat> – apoi autor dramatic <nejucat> – apoi romancier <ignorat> – apoi jurnalist. [apoi] <va ajunge> funcționar când imperiul se prăbușește. – S-a apropiat de putere în timpul ministeriatului lui Olivier.

În acel moment Ea o să <vrea> să i-o dea pe fiica ei

Un liberal (<care devine din ce în ce> mai sceptic) pe care Catolica îl corupe încetul cu încetul

— Ea își pierde credința.
el se scufundă.

M.J. Durry, *op. cit.*, pp. 111, 258-259

Totul conduce spre ideea că travaliul scrisului („chinurile stilului", atât de des evocate de Flaubert) urmărește mai presus de orice dobândirea controlului asupra efectelor necontrolate ale ambivalenței relației față de toți cei care gravitează în câmpul puterii. Această ambivalență, pe care Flaubert o împărtășește cu Frédéric (în persoana căruia el se obiectivează) și care face ca el să nu se poată niciodată identifica total cu vreunul dintre personajele sale, constituie, fără îndoială, fundamentul practic al vigilenței împinse la extrem cu care el controlează distanța inerentă poziției ocupate de narator. Grija de a evita *confuzia persoanelor*, căreia îi cad victimă atât de frecvent romancierii (plasându-și gândurile în mintea personajelor lor) și aceea de a menține o distanță chiar și în identificarea măruntă a înțelegerii adevărate îmi par a constitui rădăcina comună a unui întreg mănunchi de trăsături stilistice reperate de diferiți analiști: întrebuințarea voit ambiguă a *citatului*, care poate să aibă valoare de ratificare sau de luare în derâdere și fără să exprime deopotrivă, ostilitatea (este tema „dicționarului de idei primite de-a gata") și identificarea; combinarea savantă a stilurilor direct, indirect și indirect liber, care permite gradarea infinit de subtilă a distanței dintre subiectul și obiectul narațiunii, pe de o parte, și punctul de vedere al naratorului asupra punctelor de vedere ale personajelor, pe de altă parte („Dintre toți francezii, cel care tremura mai tare era domnul Dambreuse. Noua stare de lucruri îi amenința averea, dar mai cu seamă îi înșela experiența. Un sistem atât de bun, un rege atât de înțelept! Cum era cu putință! Se va prăbuși pământul! Chiar de a doua zi, concedie trei servitori, își vându caii, își cumpără o pălărie moale pentru stradă, se

gândi chiar să-și lase barbă..."[78]); utilizarea lui *ca și cum* („Se cutremură, cuprins de o tristețe glacială, ca și cum ar fi avut viziunea unor lumi de mizerie și disperare..."), care, așa cum observă Gérard Genette, „introduce o viziune ipotetică"[79] și reamintește în chip explicit faptul că autorul le atribuie personajelor sale gânduri probabile în loc să le „împrumute propriile sale gânduri", fără s-o știe sau, oricum, fără să semnaleze acest lucru; întrebuințarea, remarcată de Proust, a unor timpuri verbale – în special imperfectul și perfectul simplu – capabile să marcheze distanțe variate față de prezentul narațiunii și al naratorului; recursul la spații albe, care, asemenea unor imense puncte de suspensie, deschid un spațiu pentru reflecția tăcută a autorului și a cititorului; „asindetul generalizat", reperat de Roland Barthes[80], manifestare negativă – deci insesizabilă – a retragerii de sine a autorului, marcată prin suprimarea măruntelor intervenții logice reprezentate de particulele de legătură, prin intermediul cărora sunt introduse, în mod imperceptibil, relații de cauzalitate și de finalitate, de opoziție și de similitudine, insinuând, în felul acesta, o întreagă filosofie a acțiunii și a povestirii.

Astfel, dubla distanță a neutralismului social și oscilația constantă între identificare și ostilitate, adeziune și deriziune pe care ea o favorizează nu aveau cum să nu-l predispună pe Flaubert la producerea viziunii asupra câmpului puterii propuse de el în *Educația sentimentală*. Este vorba de o viziune pe care am putea-o califica drept sociologică dacă nu s-ar deosebi de o analiză științifică prin forma sub care ea se manifestă și se ascunde în același timp. Într-adevăr, *Educația sentimentală* redă într-un mod extraordinar de exact structura lumii sociale în care acest roman a fost produs și chiar și structurile mentale care, modelate de aceste structuri sociale, constituie principiul generator al operei în care aceste structuri ies la lumină. Ea face însă acest lucru prin mijloace proprii, adică oferind spre *vedere* și *simțire*, prin *exemplificări* sau, mai bine spus, *evocări* – în sesnsul tare al cuvântului, de incantații capabile să producă efecte, în special *asupra corpurilor* –, cu ajutorul „magiei evocatoare" a cuvintelor apte „să vorbească sensibilității" și să determine o

---

[78] *E.S.*, p. 248.

[79] Gérard Genette, *Figures*, Éd. du Seuil, Paris, 1966, pp. 229-230. [„Tăcerile lui Flaubert", în Gérard Genette, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978, p. 106 – n. tr.].

[80] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éd. du Seuil, Paris, 1973, pp. 18-19.

credință și o participare imaginară *analoage* celor pe care noi le atribuim, de obicei, lumii reale.[81]

Traducerea sensibilă disimulează structura în chiar forma în care ea o prezintă și grație căreia ea reușește să producă un *efect de credință* (mai curând decât unul de real). Acesta este, fără îndoială, motivul pentru care opera literară poate adeseori să spună mai mult, chiar și în ceea ce privește lumea socială, decât rafturi întregi de scrieri cu pretenții științifice (mai cu seamă atunci când, precum în cazul de față, dificultățile ce trebuie învinse sunt nu atât obstacole intelectuale, cât rezistențe ale voinței); ea nu spune, însă, ceea ce spune decât într-un mod prin care, de fapt, nu o spune cu adevărat. Dezvăluirea își atinge limita în faptul că scriitorul menține, cât de cât, controlul asupra întoarcerii refulatului. Punerea în formă săvârșită de el funcționează asemenea unui eufemism generalizat, iar realitatea derealizată și neutralizată literar pe care el o propune îi permite să satisfacă o voință de cunoaștere pregătită să se mulțumească cu sublimarea pe care i-o oferă alchimia literară.

Pentru aducerea completă la lumină a structurii pe care textul literar nu o dezvăluie decât învăluind-o, analiza trebuie să reducă povestirea unei aventuri la protocolul unui soi de montaj experimental. Este ușor de înțeles de ce aceasta are ceva profund dezamăgitor. Însă reacția pe care ea o suscită impune formularea cât mai limpede cu putință a problemei specificității expresiei literare: a pune în formă înseamnă, în același timp, și a pune forme, și tocmai denegarea pe care o operează expresia literară este cea care permite manifestarea limitată a unui adevăr care, spus altfel, ar fi cu neputință de suportat. „Efectul de real" este tocmai forma aceasta cu totul specială de credință pe care ficțiunea literară o produce prin intermediul unei referințe denegate la realul desemnat, care ne permite să știm – refuzând, totodată, să știm cum stau, de fapt, lucrurile. Lectura sociologică rupe vraja. Suspendând complicitatea care îi unește pe autor și pe cititor într-un același raport de denegare a realității exprimate prin text, ea scoate la iveală adevărul pe care textul îl enunță fără însă a-l și spune ca atare; în plus, ea face să apară, *a contrario*, însuși adevărul textului ce se definește în specificitatea sa tocmai prin faptul că nu spune ceea ce spune

---

[81] Efectul de credință pe care îl produce textul literar se bazează, așa cum vom vedea, pe acordul dintre presupozițiile pe care acesta le angajează și presupozițiile pe care noi le angajăm în experiența noastră de zi cu zi.

în felul în care o spune.[82] Forma prin care se enunță obiectivarea literară este, fără îndoială, cea care permite apariția realului celui mai profund și mai bine ascuns (în cazul de față, structura câmpului puterii și modelul îmbătrânirii sociale), pentru că ea este vălul care le permite atât autorului, cât și cititorului să disimuleze și să își disimuleze acest real.

Vraja pe care o exercită opera literară se datorează, fără doar și poate, în bună măsură tocmai faptului că ea vorbește despre lucrurile cele mai serioase cu putință fără a cere, spre deosebire de știință (în concepția lui Searle) să fie luată foarte în serios. Scrisul le oferă scriitorului și cititorului său posibilitatea unei comprehensiuni denegatoare, care nu este, însă, o comprehensiune pe jumătate. În *Critica rațiunii dialectice*, Sartre spune, referindu-se la primele sale lecturi din Marx: „Înțelegeam totul și nu înțelegeam nimic". La fel este și înțelegerea vieții la care ajungem prin intermediul lecturii romanelor. Nu putem să „trăim toate viețile", așa cum spune Flaubert, prin intermediul scrisului și al lecturii, decât datorită faptului că acestea constituie tot atâtea modalități de a nu le trăi cu adevărat. Iar atunci când ni se întâmplă să trăim cu adevărat ceea ce avusesem prilejul să trăim de sute de ori prin lectura romanelor, trebuie să ne luăm de la capăt „educația sentimentală". Flaubert, romancierul iluziei romanești, ne introduce, astfel, în însuși principiul acestei iluzii. În realitate, ca și în romane, personajele pe care le numim „romanești", în rândul cărora trebuie incluși și autorii de romane – „Doamna Bovary sunt eu" –, sunt, poate, cele care iau ficțiunea în serios nu, așa cum se spune, pentru a fugi de real și a căuta o evadare în lumi imaginare, ci pentru că, asemenea lui Frédéric, ele nu izbutesc să ia realitatea în serios; pentru că nu își pot apropria prezentul în forma în care acesta se prezintă, prezentul în prezența lui insistentă și, prin aceasta, terifiantă. La baza funcționării tuturor câmpurilor sociale, indiferent că este vorba de câmpul literar sau de câmpul puterii, se află *illusio*, investirea în joc. Frédéric este cel care nu reușește să se investească în nici unul dintre jocurile artei sau ale banilor produse și propuse de lumea socială. Bovarismul său se datorează neputinței de a lua în serios realul, adică mizele jocurilor considerate serioase.

---

[82] A conferi *Educației sentimentale* statutul de „document sociologic", așa cum s-a făcut de nenumărate ori (*cf.*, de exemplu, J.Y. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français*, Paris, 1939; sau B. Slama, „Une lecture de *L'Éducation sentimentale*", *Littérature*, nr. 2, 1973, pp. 19-38), pe baza indiciilor cele mai exterioare ale descrierii diverselor „medii", înseamnă a-ți lăsa să scape tocmai specificitatea faptului literar.

Iluzia romanescă – care, în formele ei cele mai radicale, poate merge, prin Don Quijote sau Emma Bovary, până la abolirea totală a graniței dintre realitate și ficțiune – își află, astfel, sursa în experimentarea realității ca iluzie: dacă adolescența apare ca vârsta romanescă prin excelență, iar Frédéric ca o încarnare exemplară a acestei vârste, este, poate, pentru că pătrunderea în viață, adică într-unul sau altul dintre jocurile sociale pe care lumea socială le oferă învestirii noastre, nu funcționează întotdeauna de la sine. Frédéric – asemenea tuturor adolescenților dificili – este un formidabil analizator al raportului nostru cel mai profund cu lumea socială. A obiectiva iluzia romanescă și mai cu seamă raportarea la lumea zisă reală pe care aceasta o presupune echivalează cu a reaminti faptul că realitatea cu care noi măsurăm toate ficțiunile nu este altceva decât referentul recunoscut al unei iluzii (aproape) universal împărtășite.

Anexa 1
Rezumatul *Educației sentimentale*

Frédéric Moreau, student în Paris către 1840, o întâlnește pe doamna Arnoux, soția unui negustor de artă care ține un mic magazin de tablouri și gravuri în foburgul Montmartre. Se îndrăgostește de ea. Nutrește vagi veleități deopotrivă literare, artistice și mondene. Încearcă să pătrundă în cercul domnului Dambreuse, bancher monden, însă, decepționat de primirea care i se face, recade în incertitudine, lipsă de ocupație, singurătate și visare. Îi frecventează pe Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier și Hussonnet – un grup de tineri care, cu timpul, va ajunge să graviteze în jurul lui. Este invitat la familia Arnoux și pasiunea sa pentru doamna Arnoux se trezește din nou la viață. Aflat în vacanță la Nogent, în casa mamei sale, ia cunoștință de situația precară a averii sale și o întâlnește pe foarte tânăra Louise Roque, care se îndrăgostește de el. Devenit bogat peste noapte, ca urmare a unei moșteniri neașteptate, se reîntoarce la Paris.

Se reîntâlnește cu doamna Arnoux, care îi rezervă o primire decepționantă. Face cunoștință cu Rosanette, o demimondenă, amanta lui Arnoux. Se simte mânat de atracții dintre cele mai diferite, este aruncat de la una la alta: pe de o parte Rosanette și farmecele vieții luxoase, pe de alta doamna Arnoux, pe care încearcă în zadar să o seducă și, în sfârșit, ca un al treilea pol, bogata doamnă Dambreuse, care ar putea să-l ajute să-și realizeze ambițiile mondene. În urma unei lungi serii de ezitări și de tergiversări, se întoarce la Nogent, hotărât să o ia în căsătorie pe micuța Louise. Se răzgândește însă și revine la Paris: Marie Arnoux acceptă o întâlnire. O așteaptă însă în van, în timp ce afară au loc lupte de stradă (pe 22 februarie 1848). Decepționat și furios, își află consolarea în brațele Rosanettei.

Martor al revoluției, Frédéric o frecventează cu asiduitate pe Rosanette: are de la aceasta un fiu, care moare la scurt timp după ce se naște. Frecventează în același timp și salonul familiei Dambreuse. Devine amantul doamnei Dambreuse. Aceasta, după moartea soțului ei, îi propune s-o ia în căsătorie. Într-o tresărire, el rupe mai întâi cu Rosanette, apoi cu doamna Dambreuse, fără a reuși însă să o regăsească pe doamna Arnoux, care, după falimentul soțului său, părăsise Parisul. Se reîntoarce la Nogent, decis, o dată în plus, să se căsătorească cu micuța Louise Roque. Dar aceasta se măritase între timp cu prietenul său, Deslauriers.

Cincisprezece ani mai târziu, în 1867, doamna Arnoux îi face o vizită. Își mărturisesc acum reciproc iubirea, aducându-și aminte de trecut. Se despart pentru totdeauna.

Doi ani mai târziu, Frédéric și Deslauriers fac bilanțul eșecurilor lor. Tot ce le-a mai rămas sunt amintirile din tinerețe; iar cea mai prețioasă dintre ele, aceea a vizitei la Turcoaică, nu este altceva decât povestea unei derute: Frédéric, care avea banii necesari, fugise de la bordel, înspăimântat de priveliștea atâtor femei ce i se ofereau, iar Deslauriers fusese nevoit să-l urmeze. Concluzia lor este următoarea: „Asta-i tot ce am avut mai bun!".

Anexa 2
Patru lecturi ale *Educației sentimentale*

„Ești, într-un astfel de caz, de bunăvoie revoluționar în artă și literatură sau cel puțin crezi că ești, deoarece iei drept mari îndrăzneli și drept imense progrese tot ce contrazice ideile admise de cele două generații care au precedat-o pe cea ajunsă acum la vârsta maturității. Într-un astfel de caz, azi ca întotdeauna, te lași amăgit de cuvinte, te entuziasmezi pentru fraze goale și trăiești din iluzii. În politică, un Regimbart sau un Sénécal reprezintă niște tipuri care pot fi întâlnite și astăzi și pe care nu vom înceta să le întâlnim atâta timp cât băieții nu vor înceta să frecventeze berăriile și cluburile; în lumea afacerilor și a finanțelor există întotdeauna nenumărați Dambreuse și Arnoux; printre pictori, omologi ai lui Pellerin; Hussonnet continuă și azi să fie rana vie a redacțiilor; cu toate acestea însă, toți cei numiți aparțin timpului lor și nu zilei de azi. Dar umanitatea lor este de asemenea natură, încât ne face să întrezărim în ei caracterele permanente care determină, în locul unor personaje de roman sortite pieirii odată cu contemporanii lor, niște tipuri ce supraviețuiesc epocii. Și ce să mai spunem despre protagoniști: Frédéric, Deslauriers, doamna Arnoux, Rosanette, doamna Dambreuse, Louise Roque? Nu a existat niciodată un roman mai vast care să-i ofere cititorului o asemenea cantitate de figuri la fel de marcate de trăsături caracteristice."

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*,
Librairie de France, Paris, 1928, pp. 22-23

„Cele trei amoruri ale lui Frédéric – doamna Arnoux, Rosanette, doamna Dambreuse – ar putea, cu puțin artificiu, să fie stilizate prin următoarele trei cuvinte: frumusețea, natura, civilizația [...]. Acesta este centrul tabloului, tonurile deschise. Marginile, tonurile închise, figurile secundare sunt reprezentate, pe de o parte, de grupul revoluționarilor, de cealaltă, de grupul burghezilor: oamenii progresului și oamenii ordinii. Dreapta și stânga, aceste realități politice, sunt gândite aici asemenea tonurilor unui artist plastic, iar Flaubert nu vede în ele decât un prilej de a pune încă o dată în scenă, ca în cazul lui Homais și al lui Bournisien, cele două măști succesive ale prostiei umane. [...] Aceste figuri țin unele de altele, prin aceea că se cheamă și se completează reciproc, dar nu țin de miezul și de subiectul romanului, putând fi, astfel, înlăturate fără a altera prea mult motivul principal."

A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*,
Gallimard, Paris, 1935, pp. 161, 166, 170

„Ce semnifică titlul? Educația sentimentală a lui Frédéric Moreau este educația lui prin intermediul sentimentului. El învață să trăiască sau, mai precis, află ce este existența trecând prin experiența amorului, a amorurilor, a prieteniei, a ambiției... Iar această experiență se încheie cu un eșec total. De ce? În primul rând, pentru că Frédéric este, mai presus de orice, un imaginativ, în sensul rău al cuvântului, care visează existența în loc să-i surprindă cu luciditate necesitățile și limitele, prin urmare pentru că este, în foarte mare măsură, replica masculină a Emmei Bovary; în sfârșit – și ca o consecință a celor de mai sus –, Frédéric este un *veleitar, incapabil,* în cea mai mare parte a timpului, să ia o decizie, exceptându-le pe cele excesive și extreme.

Să însemne, oare, că *Educația sentimentală* reprezintă o cale spre neant? Nu. Căci există Marie Arnoux. Această figură pură *răscumpără*, ca să spunem așa, întregul roman. Marie Arnoux este, fără îndoială, Elisa Schlésinger, extrem de idealizată, însă. Dacă doamna Schlésinger era, în multe privințe, o femeie cât se poate de respectabilă, ceea ce știm despre ea, atitudinea ei, cel puțin echivocă, cu ocazia legăturii sale cu Schlésinger, ca și faptul, cel puțin probabil, că a fost, la un moment dat, amanta lui Flaubert, ne fac să credem că, până la urmă, Marie Arnoux este mai degrabă idealul feminin al lui Flaubert decât imaginea fidelă și autentică a «marii lui iubiri». Chiar așa cum este, Marie Arnoux rămâne, în mijlocul unei lumi în care mișună ariviștii, vanitoșii, lubricii, petrecăreții, visătorii și inconștienții, o figură profund umană, plămădită din tandrețe, resemnare, fermitate, suferințe ținute sub tăcere și bunătate."

J.-L. Douchin, „Présentation de *L'Éducation sentimentale*", Larousse, Paris,
col. „Nouveaux Classiques Larousse", 1969, pp. 15-17

„În ce măsură iubirea lui este una homosexuală? Într-un excelent articol intitulat «Pupitrul dublu», Roger Kempf a stabilit în chip deosebit de abil și de judicios

«androginia» lui Flaubert. Acesta este bărbat și femeie: am arătat mai sus că se dorește femeie în brațele femeilor, dar este cât se poate de posibil ca el să fi trăit acest avatar al vasalității ca pe un abandon al trupului său în voia Domnului. Kempf reproduce citate tulburătoare. De exemplu acesta, extras din cea de-a doua versiune a *Educației sentimentale:* «În ziua sosirii lui Deslauriers, Frédéric se lăsă invitat de Arnoux...»; zărindu-și prietenul, «începu să tremure asemenea unei femei adulterine sub privirile soțului»; și: «Apoi, Deslauriers se gândi la însăși persoana lui Frédéric. Acesta exercitase dintotdeauna asupra lui un farmec aproape feminin». Iată, așadar, un cuplu de prieteni, în cadrul căruia, «printr-un acord tacit, unul ar juca rolul soției, iar celălalt, pe al soțului». Pe bună dreptate adaugă criticul că «această împărțire a rolurilor este comandată în chip foarte subtil» de feminitatea lui Frédéric. Or, în *Educația sentimentală,* Frédéric este întruchiparea principală a lui Flaubert. Se poate, prin urmare, afirma că, fiind conștient de această feminitate, el o interiorizează, transformându-se în soția lui Deslauriers. Cu multă abilitate, Gustave ni-l înfățișează pe Deslauriers tulburat de soția sa, Frédéric, însă niciodată pe aceasta extaziată de virilitatea soțului ei."

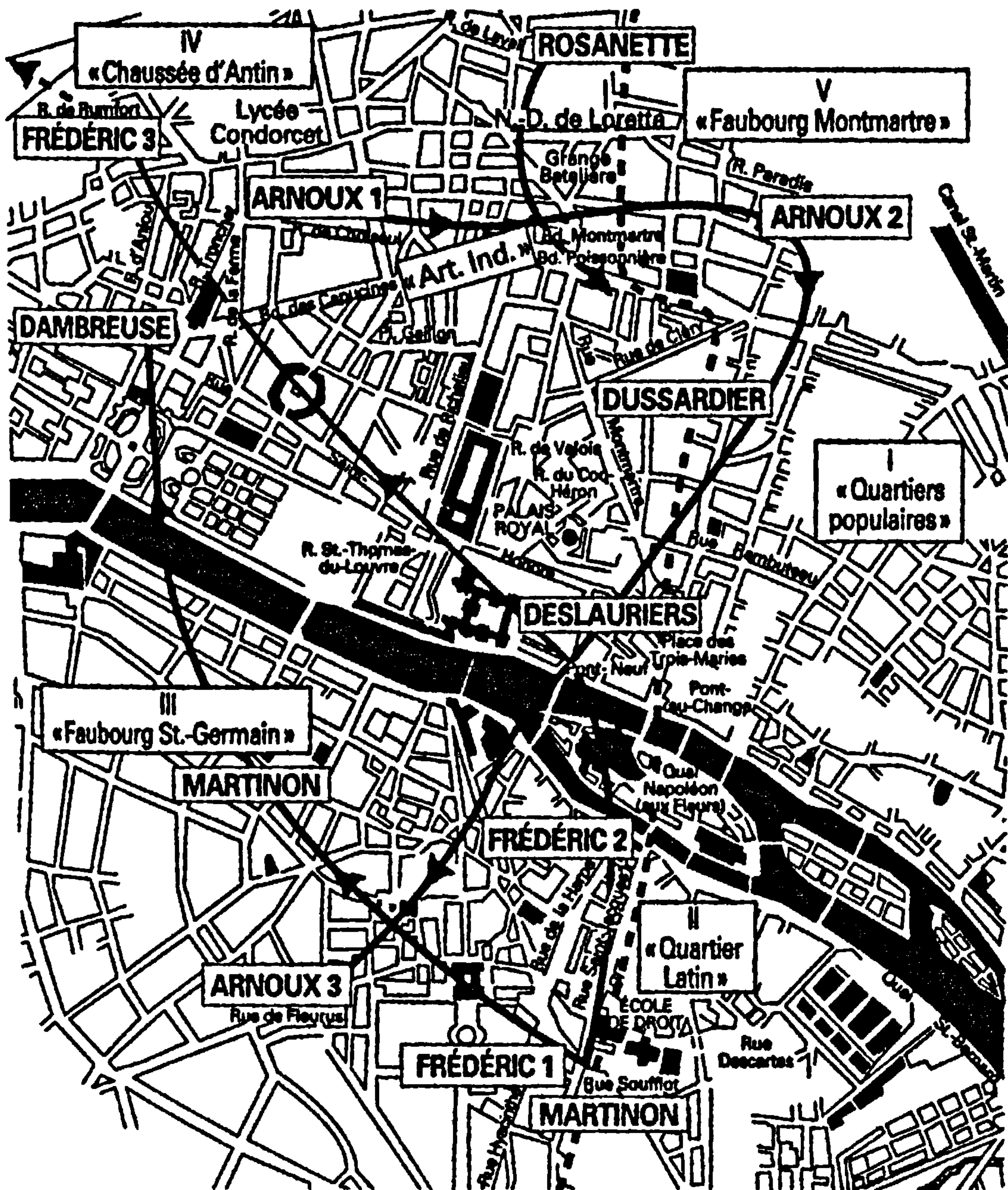
J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert, 1821-1857,* vol. I, Gallimard, Paris, 1971, pp. 1046-1047

Anexa 3
Parisul *Educației sentimentale*

În triunghiul ale cărui vârfuri sunt reprezentate de lumea afacerilor (IV, „chaussée d'Antin", reședința familiei Dambreuse), lumea artei și a artiștilor de succes (V, „foburgul Montmartre", cu Arta industrială și locuințele succesive ale Rosanettei) și mediul studențesc (II, „Cartierul Latin", reședința inițială a lui Fréderic și a lui Martinon), recunoaștem o structură care nu este alta decât aceea a spațiului social din Educația sentimentală[83]. În ansamblul său, acest univers este el însuși definit, în mod obiectiv, printr-o dublă relație de opoziție, (niciodată amintită ca atare în roman): pe de o parte față de marea aristocrație veche din „foburgul Saint-Germain" (III), menționată adesea la Balzac, însă cu totul absentă din Educația sentimentală și, pe de altă parte, față de „clasele populare" (I). Zonele pariziene care au fost teatrul evenimentelor hotărâtoare de la 1848 sunt excluse din romanul lui Flaubert (descrierea primelor incidente din Cartierul Latin și a tulburărilor de la Palatul Regal trimite, de fiecare dată, la cartiere ale Parisului evocate constant în restul romanului). Dussardier, singurul reprezentant al claselor populare din roman, lucrează mai întâi

[83] Nota de față, pregătită și discutată în cadrul seminarului de Istorie socială a artei și a literaturii de la École Normale Supérieure (1973), a fost redactată în colaborare cu J.-C. Chamboredon și M. Kajman.

Spațiul *Educației sentimentale*



pe strada Cléry.[84] Locul unde debarcă Frédéric la Paris venind de la Nogent se află situat tot în acest cartier (strada Coq-Héron).

„Cartierul Latin", cartierul studenților și al „primilor pași în viață", este reședința studenților și a „grizetelor", a căror imagine socială este tocmai pe cale de a se constitui (prin intermediul, îndeosebi, al *Povestirilor și Nuvelelor* lui Musset, în special „Frédéric și Bernerette", apărută în *La Revue des Deux Mondes*). Aici începe traiectoria socială a lui Frédéric: el locuiește pe rând pe strada Saint-Hyacinthe, apoi pe cheiul Napoleon, cinează cu regularitate în rue de la Harpe. La fel și Martinon. În imaginea socială a Parisului pe care literatorii sunt pe cale, în acel moment, să o construiască și la care face în mod tacit referință Flaubert, „Cartierul Latin", loc al serbărilor galante, al artiștilor și al „grizetelor" din „viața de boemă", se opune acelei fortărețe a ascetismului aristocratic pe care o reprezintă „foburgul Saint-Germain".

„Chaussée d'Antin" – adică, în universul *Educației*, zona delimitată de străzile Rumfort (cu hotelul în care locuiește Frédéric), d'Anjou (unde locuiește Dambreuse) și de Choiseul (Arnoux) – este reședința membrilor noii fracțiuni conducătoare a clasei aflate la putere. Această „nouă burghezie" se opune atât „demi-lumii" din „foburgul Montmartre", cât și, mai ales, vechii aristocrații din „foburgul Saint-Germain", între altele prin caracterul compozit al populației ce o compune (o mărturie constituind-o, în roman, distanța socială dintre Frédéric, Dambreuse și Arnoux) și prin mobilitatea membrilor săi (Dambreuse a venit aici din altă zonă, Frédéric nu accede în ea decât după ce capătă moștenirea, Martinon căsătorindu-se, în vreme ce Arnoux va fi în scurtă vreme exclus). Această nouă burghezie, care înțelege să salvgardeze sau să creeze (dotându-se, de pildă, cu enorme reședințe particulare) semnele vechiului fast al foburgului Saint-Germain, este, fără îndoială, cel puțin în parte, produsul unei *reconversiuni sociale* traduse printr-o *translare spațială*[85]: „Domnul Dambreuse se

---

[84] În planul Parisului din 1846 reprodus aici, am reprezentat prin săgeți continue traiectoriile principalelor personaje, înscriind numele fiecăruia în dreptul locuinței sale. Linia punctată nord-sud, care reprezintă limita zonei ocupate de insurgenții de la 1848, a fost trasată după C. Simon, *Paris de 1300 à 1900*, 3 vol., Plon et Nourrit, Paris, 1900-1901.

[85] Nu este, desigur, o întâmplare dacă în acest cartier poate fi întâlnit unul dintre liceele cele mai înfloritoare ale epocii, liceul Condorcet, unde învață copiii din marea burghezie, destinați, conform unei anchete din 1864, studiilor de drept (117 din 244) sau de medicină (16), spre deosebire de liceul Charlemagne, ceva mai „democratic", ai cărui elevi se pregătesc în cea mai mare parte a lor pentru „marile școli" (*cf.* R. Anderson, „Secondary Education in Mid-Nineteenth Century France: Some Social Aspects", *Past and Present*, 1971, pp. 121-146). Această burghezie de afaceri, care alătură, de multe ori, titlurilor de noblețe (*cf.* Dambreuse și Frédéric, ale căror pretenții actuale sunt amintite de către părintele Roque), titluri ceva mai substanțiale, este, fără doar și poate, mai înclinată decât vechea aristocrație să acumuleze capital cultural.

chema pe numele lui adevărat contele d'Ambreuse, dar în 1825, părăsindu-și noblețea și partidul, se apucase de industrie"[86]; și, ceva mai departe, pentru a marca atât legăturile, cât și *fractura* geografică și socială: „Lingușindu-le pe ducese, [doamna Dambreuse] potolea ranchiunele cartierului nobil și lăsa să se creadă că domnul Dambreuse se mai putea încă pocăi și aduce servicii". Același sistem de legături și rupturi poate fi descifrat și în blazonul lui Dambreuse, care este în același timp marcă heraldică și etichetă de cavaler al industriei. Aluzia la comitetul din strada Poitiers, loc de întâlnire a tuturor politicienilor conservatori, nu face decât să confirme, dacă mai era nevoie, că aceasta este partea Parisului în care, de acum înainte, „se joacă totul".

„Foburgul Montmartre", în care Flaubert a plasat *Arta industrială* și domiciliile succesive ale Rosanettei, este locul de rezidență prin excelență al artiștilor de succes (aici locuiesc, de exemplu, Feydeau și Gavarni, care va lansa în 1841 termenul de „loretă"* pentru a le desemna pe demimondenele care bântuie prin zona bisericii Notre-Dame de Lorette și a pieței Saint-Georges). După chipul și asemănarea salonului Rosanettei, care reprezintă, într-o oarecare măsură, transfigurarea lui literară, acest cartier este locul de reședință sau de întâlnire a afaceriștilor, artiștilor de succes, jurnaliștilor, ca și a actrițelor și „loretelor". Acești demimondeni și demimondene, care, asemenea *Artei industriale*, se situează la jumătatea drumului dintre cartierele burgheze și cartierele populare, se opun atât burghezilor din „chaussée d'Antin", cât și studenților, „grizetelor" și artiștilor ratați – de care Gavarni își bate cu multă duritate joc în caricaturile sale – din „Cartierul Latin". Arnoux, care, în perioada sa de glorie, face parte prin reședință (rue de Choiseul) și loc de muncă (bulevardul Montmartre) din universul banului și din universul artei, se vede mai întâi îndepărtat în direcția foburgului Montmartre (rue Paradis), înainte de fi azvârlit în exterioritatea absolută din rue de Fleurus. Și Rosanette circulă, la rândul ei, în spațiul rezervat „loretelor", iar declinul îi este marcat de o alunecare progresivă spre est, adică în direcția cartierelor muncitorești: rue de Laval, apoi rue Grange-Batelière și, în sfârșit, bulevardul Poissonnière.

Astfel, în acest *spațiu structurat și ierarhizat, traiectoriile* sociale ascendente și descendente se disting cu claritate: din sud spre nord-vest, în cazul celor dintâi (Martinon și, o vreme, Frédéric), de la vest spre est și/sau din nord spre sud, în cazul celor din cea de-a doua categorie (Rosanette, Arnoux). Eșecul lui Deslauriers este marcat prin faptul că acesta nu părăsește nici o clipă punctul de pornire, cartierul studenților și al artiștilor ratați (Place des Trois-Maries[87]).

---

[86] *E.S.*, p. 24.

* Femeie ușoară (n.tr.).

[87] L-am situat pe Deslauriers în Place des Trois-Maries, neputându-l situa pe „strada" des Trois-Maries despre care vorbește Flaubert.

PARTEA ÎNTÂI

Trei stadii ale câmpului

„ARTIȘTI – Sunt, cu toții, niște impostori. Trebuie să le lauzi dezinteresul."

Gustave Flaubert

„Suntem niște muncitori de lux. Or, nimeni nu este îndeajuns de bogat să ne poată plăti. Cine vrea să câștige bani cu condeiul trebuie să facă gazetărie, să scrie romane-foileton sau teatru. *Doamna Bovary* mi-a adus... 300 de franci pe care I-AM PLĂTIT, dar de pe urma lui n-am să câștig vreodată nici măcar o centimă. Am ajuns în prezent să-mi pot plăti hârtia, dar nu și cumpărăturile, călătoriile și cărțile pe care munca mea le necesită; și, în fond, găsesc că este bine că lucrurile stau astfel (sau mă prefac a crede că e bine), căci nu văd legătura care ar putea să existe între o monedă de cinci franci și o idee. Arta se cuvine iubită pentru ea însăși; dacă nu, oricare altă meserie este preferabilă."

Gustave Flaubert

1. Cucerirea autonomiei

Faza critică a emergenței câmpului literar

„Este dureros să constați existența unor erori asemănătoare în sânul a două școli opuse: școala burgheză și școala socialistă. Să moralizăm! Să moralizăm!, strigă amândouă cu o ardoare de misionari."

Charles Baudelaire

„Abandonați totul.
Abandonați Dada.
Abandonați-vă nevasta, abandonați-vă amanta.
Abandonați-vă speranțele și temerile.
Părăsiți-vă copiii la marginea unei păduri.
Dați pasărea din mână pentru cea de pe gard.
Abandonați, dacă este nevoie, o viața îndestulată,
ceea ce vi se oferă, pentru o situație de viitor.
Porniți-o pe drumuri."

André Breton

Lectura *Educației sentimentale* reprezintă mai mult decât un simplu preambul vizând pregătirea cititorului pentru analiza sociologică a lumii sociale în care această operă a fost produsă și pe care ea o aduce la lumină. Această lectură obligă la formularea unor întrebări cu privire la condițiile particulare care au dus la apariția lucidității cu totul ieșite din comun a lui Flaubert, ca și asupra limitelor acestei lucidități. Numai o analiză a genezei câmpului literar înăuntrul căruia a luat naștere proiectul flaubertian ne poate conduce spre o adevărată înțelegere atât a formulei generative aflate la temelia operei cu pricina, cât și a travaliului prin care Flaubert a izbutit să o *pună în operă*, obiectivând, printr-o aceeași mișcare, această structură generativă și structura socială care a produs-o.

După cum se știe, Flaubert, alături de alți scriitori – Baudelaire, în primul rând –, a contribuit substanțial la constituirea câmpului literar ca lume aparte, ascultând de legi proprii. A reconstitui punctul de vedere al lui Flaubert, altfel spus, acel punct din interiorul spațiului social pornind

de la care s-a închegat viziunea sa asupra lumii și spațiul social însuși, înseamnă a oferi posibilitatea reală de a ne situa la originea unei lumi al cărei mod de funcționare ne-a devenit într-atât de familiar, încât regularitățile și regulile de care el ascultă au ajuns să ne scape. Mai înseamnă, de asemenea – prin reîntoarcerea la „vremurile eroice" ale luptei pentru independență, când, în fața unei represiuni ce se exercita cu o deplină brutalitate (îndeosebi prin procese), capacitățile de revoltă și de rezistență erau obligate să se afirme cu maximă limpezime –, a redescoperi principiile uitate sau abandonate ale libertății intelectuale.

O subordonare structurală

Nu putem înțelege experiența pe care scriitorii și artiștii au avut-o în contact cu noile forme de dominație la care s-au văzut supuși în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca și oroarea pe care figura „burghezului" le-o inspira uneori, dacă nu avem o idee cu privire la ceea ce a reprezentat apariția, favorizată de expansiunea industrială a celui de-al Doilea Imperiu, a unor industriași și negustori cu averi colosale (de felul lui Talabot, Wendel sau Schneider), parveniți fără nici un fel de cultură și gata să impună în întreaga societate puterea banului și viziunea lor despre lume, atât de ostilă lucrurilor intelectuale.[1]

Poate fi citată mărturia lui André Siegfried, vorbind despre propriul său tată, întreprinzător în domeniul industriei textile: „În educația lui, cultura nu ocupa nici un loc. La drept vorbind, el nu va avea niciodată o cultură intelectuală și nu-și va pune nici o clipă problema de a o dobândi. Va fi instruit, extraordinar de bine informat, va ști tot ce îi va fi necesar pentru acțiunea lui de moment, însă gustul dezinteresat pentru lucrurile spiritului îi va rămâne cu totul străin"[2]. În același sens, André Motte, unul dintre marii patroni din Nord, scrie: „Le spun în fiecare zi copiilor mei că diploma de bacalaureat nu le va da niciodată

---

[1] Ura față de „burghezi" și față de „filistini" devenise, evident, un loc comun încă de pe vremea romanticilor, care, fie ei scriitori, artiști sau muzicieni, nu încetau să-și proclame dezgustul față de societate și față de arta comandată și consumată de aceasta (*cf.* revista *Romantisme*, nr. 17-18, 1977); nu se poate însă să nu observăm că indignarea și revolta ajung sub cel de-al Doilea Imperiu la o violență fără precedent, care trebuie pusă în legătură cu triumfurile burgheziei și cu extraordinara înflorire a boemei artistice și literare.

[2] L. Bergeron, *Les Capitalistes en France (1780-1914)*, Gallimard, Paris, col. „Archives", 1978, p. 77.

o bucată de pâine de ros; că i-am trimis la colegiu pentru a le permite să guste din plăcerile inteligenței; pentru a-i pune în gardă împotriva a tot soiul de doctrine greșite, fie în literatură, fie în filosofie, fie în istorie. Adaug însă că s-ar afla într-un mare pericol dacă s-ar dedica prea mult plăcerilor spiritului"[3].

Domnia banului se afirmă pretutindeni, iar averile noilor ocupanți ai pozițiilor dominante – industriași cărora progresul tehnic și sprijinul statului le oferă profituri nemaivăzute, dar și, de multe ori, simpli speculanți – se afișează sub forma luxoaselor reședințe particulare ale Parisului haussmannian sau în splendoarea trăsurilor și a toaletelor. Practica încetățenită a candidatului oficial permite conferirea unei legitimități politice, prin apartenența la corpul legislativ, unor oameni noi, în rândul cărora o proporție însemnată o reprezintă oamenii de afaceri, ca și instaurarea unei legături foarte strânse între lumea politică și lumea economică, care pune încetul cu încetul stăpânire pe presă, din ce în ce mai citită și din ce în ce mai rentabilă.

Exaltarea banului și a profitului se întâlnește cu strategiile lui Napoleon III: pentru a-și asigura fidelitatea unei birocrații trecute insuficient de partea „impostorului", împăratul își gratifică slujitorii cu recompense fastuoase și cu daruri de lux; înmulțește petrecerile organizate la Paris sau la Compiègne, la care sunt invitați, pe lângă editorii și patronii de presă, scriitorii și pictorii mondeni cei mai conformi și mai conformiști (de felul unor Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval ori Meissonier, Cabanel și Gérome) sau cei mai dispuși să se comporte ca niște oameni de Curte (precum Octave Feuillet ori Viollet-le-Duc), care pun în scenă, cu ajutorul lui Gérome ori Cabanel, „tablouri vivante" cu subiecte preluate din istorie și din mitologie.

Suntem departe de societățile savante și de cluburile societății aristocratice din secolul al XVIII-lea sau chiar din perioada Restaurației. Raporturile dintre producătorii culturali și ocupanții pozițiilor dominante nu mai au nimic din ceea ce le caracterizase în secolele anterioare, indiferent că este vorba de dependența directă față de comanditari (mult mai frecventă în cazul pictorilor, întâlnită însă și în cazul scriitorilor) sau chiar de jurământul de credință față de un mecena sau față de un protector oficial al artelor. Începe să fie vorba, acum, de o veritabilă *subordonare structurală*, impusă în mod cu totul inegal diferiților autori, în funcție de poziția fiecăruia în interiorul câmpului și care se instituie prin intermediul a două

[3] *Ibidem*, p. 195.

mediații principale: pe de o parte, piața, ale cărei sancțiuni și constrângeri se exercită asupra întreprinderilor literare fie direct, sub forma cifrelor de vânzare, a numărului de intrări etc., fie indirect, prin intermediul noilor posturi pe care le oferă jurnalismul, editurile, ilustrația și toate formele de literatură industrială; pe de altă parte, legăturile durabile, întemeiate pe afinități de stil de viață și de sistem de valori, care, îndeosebi prin intermediul saloanelor, îi apropie, cel puțin pe o parte dintre scriitori, de anumite segmente ale înaltei societăți și contribuie la orientarea generozității mecenatului de stat.

În absența unor instanțe specifice de consacrare (Universitatea, de pildă, cu excepția lui Collège de France, nu are, practic, nici o pondere în interiorul câmpului), instanțele politice și membrii familiei imperiale exercită o influență directă asupra câmpului literar și artistic, nu numai prin intermediul sancțiunilor care lovesc ziarele și celelalte publicații (procese, cenzură etc.), ci și prin intermediul profiturilor materiale și simbolice pe care sunt în măsură să le distribuie: pensii (precum cea primită în secret de către Leconte de Lisle din partea regimului imperial), accesul la posibilitatea de a fi jucat în teatre, săli de concert și de a fi expus la Salon (al cărui control Napoleon III a încercat să-l smulgă Academiei), funcții și posturi remunerate (precum acela de senator acordat lui Sainte-Beuve), distincții onorifice, alegerea în Academie, Institut etc.

Gusturile parveniților instalați la putere se îndreaptă către roman, în formele lui cele mai facile, precum foiletoanele, care se smulg din mână la Curte și prin ministere și care favorizează întreprinderi editoriale lucrative; poezia, în schimb, asociată încă marilor bătălii romantice, boemei și angajării de partea celor defavorizați, face obiectul unei politici deliberat ostile, mai cu seamă din partea ministerului de stat, așa cum dovedesc, de pildă, procesele intentate poeților și persecutarea unor editori precum Poulet-Malassis – care publicase întreaga avangardă poetică, în special pe Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle –, împins să dea faliment și să ajungă la închisoare pentru datorii.

Constrângerile inerente apartenenței la câmpul puterii se exercită și în interiorul câmpului literar, în beneficiul schimburilor ce se stabilesc între potentați, în marea lor majoritate aflați în căutarea legitimității, și cei mai conformiști sau mai consacrați dintre scriitori, în special prin intermediul universului subtil ierarhizat al saloanelor.

La Tuileries, împărăteasa se înconjoară de scriitori, critici și jurnaliști mondeni, toți la fel de notoriu conformiști precum un Octave Feuillet, de exemplu,

care era însărcinat cu organizarea spectacolelor la Compiègne. Prințul Jérôme își afișează, în schimb, liberalismul (oferă, de exemplu, un banchet în onoarea lui Delacroix, ceea ce nu-l împiedică să-l primească și pe Augier), păstrându-i pe lângă el, la Palatul Regal, pe un Renan, un Taine ori un Sainte-Beuve. Principesa Mathilde, în sfârșit, își afișează originalitatea în raport cu Curtea Imperială primind, în mod foarte selectiv, scriitori precum Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, frații Goncourt, Taine sau Renan. Mai pot fi amintite, apoi, cu cât ne îndepărtăm de Curte, saloane precum acela al ducelui de Morny, protector al scriitorilor și al artiștilor, acela al doamnei de Solms, care, reunind personaje atât de eteroclite precum Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquerie, Banville, își atrage prestigiul atașat unui fief al opoziției, acela al doamnei d'Algont, frecventat de presa liberală, acela al doamnei Sabatier, unde se leagă prieteniile dintre Baudelaire și Flaubert, Nina de Callias și Jeanne de Tonbey, reunire destul de eteroclită de scriitori, critici și artiști, acela al lui Louise Colet, frecventat de hugolieni și de supraviețuitori ai romantismului, dar și de Flaubert și de prietenii acestuia.

Aceste saloane nu sunt doar niște locuri unde scriitorii și artiștii pot să se grupeze după afinități și unde îi pot întâlni pe potentați, materializând, astfel, prin interacțiuni directe, continuitatea ce se stabilește de la o extremă la cealaltă a câmpului puterii; nu sunt doar niște refugii elitiste în care cei ce se simt amenințați de erupția literaturii industriale și a jurnaliștilor-literatori se complac în iluzia că retrăiesc – fără, însă, să și creadă cu adevărat acest lucru – viața aristocratică din secolul al XVIII-lea, a cărei nostalgie se face deseori simțită la frații Goncourt: „E ciudată această ursărie a omului de litere din secolul al XIX-lea dacă o compari cu viața mondenă a literatorilor din secolul al XVIII-lea, de la Diderot la Marmontel; burghezia actuală nu-l caută pe omul de litere decât atunci când acesta este dispus să accepte rolul de animal ciudat, de bufon sau de cicerone în străinătate."[4]

Prin contactele pe care le prilejuiesc, saloanele constituie adevărate articulații între câmpuri: deținătorii puterii urmăresc să le impună artiștilor propria lor viziune și să-și aproprie puterea de consacrare și de legitimare pe care aceștia o dețin, mai cu seamă prin intermediul a ceea ce Sainte-Beuve numește „presa literară"[5]; în ceea ce-i privește pe scriitori și

---

[4] Citat de A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 342.

[5] Într-o notă găsită printre hârtiile familiei imperiale „cu privire la încurajările ce trebuie acordate oamenilor de litere", Sainte-Beuve scrie: „Literatura, în Franța, este și o democrație sau cel puțin a devenit. Marea majoritate a oamenilor de litere

pe artiști, aceștia, acționând ca solicitanți și intercesori și, uneori, chiar ca niște veritabile grupuri de presiune, se străduiesc să își asigure un control mediat asupra diferitelor gratificații materiale și simbolice pe care statul le distribuie.

Paradigma acestor *instituții bastarde* o constituie salonul principesei Mathilde, căruia nu i se poate găsi un echivalent decât în regimurile cele mai tiranice cu putință (fasciste sau staliniste, de pildă), unde se instaurează niște schimburi pe care ar fi eronat să le descriem în termeni de „raliere" (sau, cum s-ar fi spus imediat după 1968, de „recuperare") și de pe urma cărora ambele câmpuri au, în definitiv, de câștigat: de multe ori, tocmai prin intermediul unor astfel de personaje lipsite de o bază reală, suficient de puternice pentru a fi luate în serios de scriitori și artiști, nu îndeajuns însă pentru a fi luate în serios și de cei cu adevărat puternici, are loc instaurarea unor forme blânde de dominație, care împiedică sau descurajează *secesiunea* completă a deținătorilor puterii culturale și care îi atrage pe aceștia în relații confuze, întemeiate pe gratitudinea și pe culpabilitatea compromisului și a compromiterii, cu o putere de intermediere percepută ca un ultim recurs sau, măcar, ca o insulă a excepției capabile să justifice concesiile relei-credințe și să scutească de rupturi eroice.

Această imbricare foarte strânsă a câmpului literar cu câmpul politic iese la iveală cu ocazia procesului intentat lui Flaubert, proces care prilejuiește mobilizarea unei puternice rețele de relații unind scriitori, jurnaliști, înalți funcționari, mari burghezi trecuți de partea Imperiului (fratele său, Achille, în special), membri ai Curții, dincolo de toate diferențele de gust și de stil de viață. În acest lanț enorm există, totuși, și excluși pur și simplu: în primul rând Baudelaire, proscris de la Curte și din toate saloanele ținute de membrii familiei imperiale, care, spre deosebire de Flaubert, pierde procesul deoarece nu a vrut să facă apel la influența nici unei familii din marea burghezie și care miroase a pucioasă dat fiind că frecventează boema, dar și realiști precum Duranty, iar ceva mai târziu Zola și grupul său (aceasta în ciuda faptului că mulți foști membri ai „celei de-a doua boeme", precum Arsène Houssaye,

---

sunt niște muncitori, niște lucrători de o oarecare condiție, ce trăiesc din scrisul lor. Nu-i avem în vedere aici nici pe literații care fac parte din Universitate, nici pe cei care fac parte din Academie, ci marea majoritate a scriitorilor care alcătuiesc ceea ce se numește presa literară" (Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, Calmann-Lévy, Paris, 1886-1891, vol. III, pp. 59 și urm.; a se vedea și *Nouveaux Lundis*, Calmann-Lévy, Paris, 1867-1879, vol. IX, pp. 101 și urm., unde Sainte-Beuve vorbește de „muncitorul literar").

intraseră în rândul literatorilor puterii). Există totodată și ignorați, precum parnasienii, de multe ori, este drept, de origine mic-burgheză și lipsiți de orice capital social.

Ca și căile dominației, căile autonomiei sunt complicate, dacă nu chiar impenetrabile. Iar luptele din sânul câmpului politic – precum aceea dintre împărăteasa Eugénie, străină, parvenită și bigotă, și principesa Mathilde, primită pe vremuri în foburgul Saint-Germain și de multă vreme infiltrată în saloanele pariziene, protectoare a artelor, liberală și apărătoare a valorilor franceze – pot servi indirect interesele scriitorilor cei mai preocupați de menținerea independenței lor literare: aceștia pot ajunge, prin protecția potentaților, la mijloacele materiale sau instituționale pe care nu pot spera să le obțină prin intermediul pieței, adică din partea editorilor și a gazetelor, și nici, cum au înțeles imediat după 1848, din partea comisiilor, dominate acum de concurenții lor cei mai săraci din boemă.

Cu toate că nu este, desigur, prea departe în gusturile sale reale (romanul-foileton, melodrama, Alexandre Dumas, Augier, Ponsard și Feydeau) de cea căreia pretinde a-i respinge frivolitatea, principesa Mathilde ține să confere salonului său o ținută literară aleasă. Sfătuită, în alegerea invitaților săi, de Théophile Gautier – care i se adresase în 1861 pentru a o ruga să-i găsească o slujbă care să-l scape de gazetărie și de Sainte-Beuve, foarte celebru în anii 1860, domnind asupra ziarelor *Le Constitutionnel* și *Le Moniteur*, ea înțelege să acționeze ca mecena și ca protectoare a artelor. Intervine permanent pentru a le asigura favoruri și protecții prietenilor săi, reușind, astfel, să obțină un post în Senat pentru Sainte-Beuve, Premiul Academiei Franceze pentru George Sand, Legiunea de Onoare pentru Flaubert și Taine, zbătându-se să-i asigure lui Gautier mai întâi un post, apoi un loc în Academie, mediind pentru ca *Henriette Maréchal* să fie jucată la Comedia Franceză, protejând, prin intermediul lui Nieuwerkerke, amantul său, al cărui gust în materie de pictură îl urma, pictori pompieri precum Baudry, Boulanger, Bonnat sau Jalabert.[6]

Acesta este modul în care saloanele, ce se disting unele de altele mai mult prin ceea ce exclud decât prin ceea ce adună laolaltă, contribuie la structurarea câmpului literar (așa cum vor face, în stadii ulterioare ale câmpului, revistele și editorii) în jurul marilor opoziții fundamentale: de o parte, literatorii eclectici și mondeni reuniți în saloanele de la Curte, de cealaltă marii scriitori elitiști, grupați în jurul principesei Mathilde

---

[6] J. Richardson, *Princess Mathilde*, Weidenfeld and Nicolson, London,1969 și F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paul Delaplane, Paris, 1912.

și al dineurilor Magny (întemeiate de Gavarni, mare prieten al fraților Goncourt, al lui Sainte-Beuve și Chennevières, și strângându-i laolaltă pe Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer, redactorul-șef al gazetei *Le Temps*, Renan, Berthelot, Charles Edmond, redactorul-șef al gazetei *La Presse*), și, în sfârșit, cenaclurile boemei.

Efectele dominației structurale se exercită, de asemenea, și prin intermediul presei: spre deosebire de presa din timpul Monarhiei din Iulie, foarte diversificată și puternic politizată, presa celui de-al Doilea Imperiu, aflată sub permanenta amenințare a cenzurii și, în multe cazuri, sub controlul direct al bancherilor, se vede condamnată să dea seamă, într-un stil greoi și pompos, de evenimentele oficiale și să-și deschidă coloanele unor ample teorii literaro-filosofice lipsite de orice mize sau unor „prudhommerii" demne de Bouvard și Pécuchet. Chiar și ziarele „serioase" se văd silite să facă loc foiletonului, cronicii bulevardiere și faptului divers, care domină cele două celebre creații ale epocii: *Le Figaro*, al cărui fondator, Henri de Villemessant, repartizează porția de bârfe recoltată prin saloane, cafenele și culise între mai multe rubrici, „ecouri", „cronici", „curier" și *Le Petit Journal*, ziar de un ban, deliberat apolitic, care consacră supremația faptului divers mai mult sau mai puțin romanțat.

Directorii de gazete, familiari ai tuturor saloanele, intimi ai conducătorilor politici, sunt personaje adulate, pe care nimeni nu îndrăznește să le înfrunte, mai cu seamă din rândul scriitorilor sau al artiștilor, care știu foarte bine că un articol în *La Presse* sau în *Le Figaro* poate să creeze o reputație și să deschidă un viitor. Prin intermediul ziarelor și al foiletoanelor cu care acestea sunt în mod obligatoriu dotate și pe care toată lumea le citește, de la oamenii din popor până la burghezi, de la birourile ministerelor până la Curte, „industrialismul", așa cum spune Cassagne, „a infiltrat însăși literatura după ce reușise să modifice presa"[7]. Industriașii scrisului fabrică, conformându-se gustului publicului, opere concepute într-un stil cursiv, cu aparență populară, neexcluzând, însă, nici clișeul „literar" și nici căutarea efectului, opere „a căror valoare începe să fie măsurată după sumele pe care le aduc"[8]. Astfel, un Ponson du Terrail scrie zilnic câte o pagină diferită pentru *Le Petit Journal*, *La Petite Presse*, cotidian literar, *L'Opinion nationale*, cotidian politic pro-imperial, *Le Moniteur*, ziarul oficial al Imperiului, și *La Patrie*, cotidian politic foarte serios. Prin

---

[7] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, ed. cit., p. 115.
[8] *Ibidem*.

intermediul acțiunii lor de critici, scritorii-jurnaliști se instituie, în chip inocent, în etalon al oricărui fapt de artă și de literatură, permițându-și, astfel, să denigreze și să condamne toate întreprinderile susceptibile de a pune sub semnul întrebării dispozițiile etice care le orientează judecățile și prin care se exprimă mai cu seamă limitele, dacă nu chiar deformările intelectuale înscrise în traiectoriile și în pozițiile lor.

Boema și inventarea unei arte de a trăi

Dezvoltarea presei este unul dintre indiciile expansiunii fără precedent a pieței bunurilor culturale, expansiune legată printr-o relație de cauzalitate circulară de afluxul unei populații foarte importante de tineri săraci, proveniți din clasele de mijloc și din cele populare ale Capitalei, dar mai cu seamă ale provinciei, care vin la Paris să încerce cariere de scriitori sau de artiști rezervate până în acel moment doar nobilimii și burgheziei pariziene. În ciuda creșterii numărului de posturi ca urmare a dezvoltării afacerilor, întreprinderile și funcțiunea publică (în special sistemul de învățământ) nu pot absorbi toți absolvenții învățământului secundar, al căror număr a crescut foarte mult, pretutindeni în Europa, în decursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, și care, în Franța, va cunoaște o nouă înflorire sub cel de-al Doilea Imperiu.[9]

Decalajul dintre oferta și cererea de poziții dominante este marcat în Franța de influența a trei factori specifici: tinerețea cadrelor administrative provenite din Revoluție, de sub Imperiu și de sub Restaurație, care blochează pentru multă vreme accesul la cariere al copiilor din mica burghezie și din burghezia de mijloc – armată, medicină, administrație (la care se adaugă concurența aristocraților care recuceresc administrația, barând accesul „capacităților" provenite din rândurile burgheziei); centralizarea, care are ca efect concentrarea tuturor posesorilor de diplome în Paris; exclusivismul marii burghezii, care, excesiv sensibilizată de experiențele revoluționare, percepe orice formă de mobilitate ascendentă ca o amenințare la adresa ordinii sociale (stă mărturie discursul lui Guizot, de pe 1 februarie 1836, în fața Camerei Deputaților, cu privire la caracterul neadaptat al învățământului umanistic) și care încearcă să păstreze pozițiile de vârf, mai cu seamă cele din înalta

---

[9] Referitor la această chestiune, se poate consulta în special L. O'Boile, „The Problem of Excess of Educated Men in Western Europe. 1800-1850", *The Journal of Modern History*, vol. XLII, nr. 4, 1970, pp. 471-495 și „The Democratic Left in Germany, 1848", *The Journal of Modern History*, vol. XXXII, nr. 1, 1961, pp. 374-383.

administrație, pentru propria lor progenitură, între altele prin strădania de a-și menține monopolul asupra accesului în învățământul secundar clasic. De fapt, sub cel de-al Doilea Imperiu, ca urmare în special a creșterii economice, efectivele învățământului secundar continuă să crească (ajungând de la 90.000, în 1850, la 150.000, în 1875), ca și cele ale învățământului superior, mai cu seamă literar și științific.[10]

Acești nou-veniți, hrăniți cu „științe umaniste" și retorică, însă lipsiți de mijloacele financiare și de protecțiile sociale indispensabile punerii în valoare a titlurilor lor, se văd dirijați către profesiunile literare – care sunt aureolate cu toate prestigiile triumfurilor romantice și care, spre deosebire de profesiunile mai birocratizate, nu necesită nici o calificare garantată școlar – sau către profesiunile artistice, exaltate de succesele Salonului. Este, într-adevăr, cât se poate de clar că, așa cum se petrec lucrurile întotdeauna, factorii zis morfologici (și în primul rând cei care au în vedere *volumul* populațiilor respective) sunt ei înșiși subordonați unor condiții sociale de felul, în cazul de față, prestigiului ieșit din comun al marilor cariere de pictori și de scriitori: „Chiar și aceia dintre noi care nu erau de meserie", scrie Jules Buisson, „nu se gândeau la lucruri decât pentru a scrie despre ele..."[11]

Aceste transformări morfologice sunt, fără îndoială, unul dintre determinanții majori (cu titlu, măcar, de cauză permisivă) ai procesului de autonomizare a câmpurilor literar și artistic, ca și ai modificării corelative a relației dintre lumea artei și a literaturii și lumea politică. Pentru a înțelege această modificare, o putem gândi prin analogie cu trecerea, de atâtea ori analizată, de la lucrătorul domestic, atașat prin legături personale de o anumită familie, la muncitorul liber (în raport cu care muncitorul agricol al lui Weber nu este decât un caz particular), care, eliberat din legăturile de dependență care îi limitau sau chiar îi împiedicau vânzarea liberă a forței de muncă, devine disponibil să înfrunte piața și să-i suporte constrângerile și sancțiunile anonime, de multe ori cu mult mai drastice decât violența blândă a paternalismului.[12] Marea calitate a acestei apropieri este

---

[10] A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967,* Armand Colin, Paris, 1968.

[11] Scrisoare a lui Jules Buisson către Eugène Crépet, citată în C. Pichois, J. Ziegler, *Baudelaire,* Julliard, Paris, 1987, p. 41.

[12] Omologia de poziție contribuie, desigur, la explicarea propensiunii artistului modern de a-și identifica destinul social cu acela al prostituatei, „lucrător liber" pe piața comerțului sexual.

aceea de a ne pune în gardă împotriva înclinației foarte răspândite de reducere a acestui proces eminamente ambiguu numai la efectele lui alienante (în tradiția romanticilor englezi, analizată de Raymond Williams): se uită faptul că el exercită și efecte eliberatoare, oferindu-i de pildă noii „inteligenții proletaroide" posibilitatea de a trăi, cât se poate de mizerabil, desigur, de pe urma puzderiei de mici meserii legate de literatura industrială și de jurnalism, dar și faptul că noile posibilități astfel dobândite se pot afla și la originea unor noi forme de dependență.[13]

Odată cu concentrarea unei populații foarte numeroase de tineri care aspiră să trăiască din artă și care sunt separați de toate celelalte categorii sociale prin arta de a trăi pe care urmează să o inventeze, o adevărată societate în societate își face apariția; chiar dacă, așa cum a arătat Robert Darnton, ea se prefigura, la o scară, fără îndoială, mult mai restrânsă, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, această societate de scriitori și artiști, în care predomină, cel puțin numeric, aspiranții, are ceva absolut extraordinar, fără precedent și trezește nenumărate întrebări, înainte de toate printre propriii ei membri. Stilul de viață boem, care a adus, desigur, o contribuție importantă la inventarea stilului de viață „artist" – cu fantezia, calambururile, glumele, cântecele, băutura și amorul în toate formele lui – s-a elaborat atât împotriva existenței așezate a pictorilor și a sculptorilor oficiali, cât și împotriva rutinei vieții burgheze. A face din arta de a trăi una dintre artele frumoase înseamnă a o predispune să intre în literatură; dar inventarea personajului literar al boemei nu este doar un fapt de literatură: de la Murger și Champfleury până la Balzac și Flaubert, cel din *Educația sentimentală*, romancierii contribuie din plin la recunoașterea publică a noii entități sociale, înainte de toate prin inventarea și răspândirea noțiunii înseși de boemă, ca și la edificarea identității, valorilor, normelor și miturilor acesteia.

Garanția de a fi, în mod colectiv, deținătorii excelenței în materie de stil de viață se găsește exprimată pretutindeni, de la *Scene din viața de boemă* până

[13] Vedem aici o ilustrare a simplificării pe care o comit cei care concep transformările caracteristice societății moderne ca pe niște procese lineare și unidimensionale, de felul „procesului de civilizare" al lui Norbert Elias: ei reduc la un proces unilateral niște evoluții complexe care, atunci când este vorba de modurile de dominație, sunt de fiecare dată ambigue, cu două fețe, regresul recursului la violența fizică fiind, de exemplu, compensat de o creștere a violenței simbolice și a tuturor formelor „blânde" de control.

la *Tratatul despre viața elegantă.* Astfel, conform lui Balzac, într-un univers împărțit în „trei clase de ființe", „omul care muncește" (adică, în mod nediferențiat, țăranul, zidarul, soldatul, vânzătorul cu amănuntul, comis-voiajorul și chiar medicul, avocatul, marele afacerist, nobilul mărunt și birocratul), „omul care gândește" și „omul care nu face nimic" și care se dedică „vieții elegante", „artistul reprezintă o excepție: inactivitatea lui este o muncă, iar munca lui, o odihnă; el este, pe rând, elegant și neglijent; îmbracă după cum are chef cămașa muncitorului, pe care o schimbă când vrea cu fracul purtat de bărbatul cel mai la modă; nu ascultă de legi. Le impune. Indiferent că nu face nimic sau că meditează la o capodoperă, fără să pară ocupat, că merge pe un cal pe care-l conduce cu o zăbală de lemn sau gonește cât poate caii unei briște, că nu are nici măcar douăzeci de centime sau azvârle cu aur, el este întotdeauna expresia unei gândiri înalte și domină întreaga societate".[14] Obișnuința și complicitatea ne împiedică să ne dăm seama de miza unui text ca acesta, adică de travaliul de edificare a unei realități sociale la care noi înșine participăm, mai mult sau mai puțin, ca intelectuali de apartenență sau de aspirație, și care nu este alta decât identitatea socială a producătorului intelectual. Această realitate – desemnată prin cuvinte de uz comun precum scriitor, artist, intelectual –, producătorii culturali (textul lui Balzac nu este decât un exemplu dintr-o mie de alte exemple posibile) au muncit s-o producă, prin enunțuri normative sau, mai exact, performative de felul celor mai sus citate. Cu aerul că prezintă lucrurile așa cum sunt, aceste descrieri urmăresc să facă vizibilă și credibilă, să facă astfel încât lumea socială să fie văzută prin prisma credințelor unui grup social ce are particularitatea de a deține un cvasimonopol asupra producției de discursuri cu privire la lumea socială.

Realitate ambiguă, boema inspiră sentimente ambivalente, chiar și în cazul celor mai împătimiți apărători ai ei. În primul rând, pentru că desfide orice încercare de clasificare: apropiată de „popor", a cărui mizerie o împărtășește adesea, ea se desparte de el prin arta de a trăi, aspect care o definește social și care, chiar dacă se opune ostentativ convențiilor și convenientelor burgheze, o situează mai aproape de aristocrație și de marea burghezie decât de burghezia care chivernisește totul, în special în ceea ce privește relațiile dintre sexe, domeniu în care ea experimentează pe scară largă toate formele posibile de transgresiune – amorul liber, amorul venal, amorul pur, erotismul –, pe care le instituie ca modele în scrierile ei. Toate acestea sunt la fel de valabile și în cazul membrilor ei cei mai lipsiți de venituri, care, bazându-se pe capitalul lor cultural și pe autoritatea lor incipientă de *taste makers*, reușesc să-și asigure cu cele mai mici

---

[14] H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Delmas, Paris, 1952, p. 16.

costuri îndrăznelile vestimentare, fanteziile culinare, amorurile mercenare și distracțiile rafinate pe care „burghezii" sunt nevoiți să le plătească foarte scump.

În plus însă – sporindu-și, astfel, ambiguitatea –, boema nu încetează să se schimbe de-a lungul timpului, pe măsură ce crește numeric, iar prestigiile și mirajele ei îi atrag pe tinerii lipsiți de orice venituri, adeseori de origine provincială sau populară, care, în jurul lui 1848, domină „cea de-a doua boemă": spre deosebire de acei *dandy* romantici ai „boemei de aur" din rue du Doyenné, boema lui Murger, Champfleury și Duranty reprezintă o adevărată armată de rezervă intelectuală, supusă nemijlocit legilor pieței și obligată adesea să exercite o a doua meserie, de multe ori fără nici o legătură directă cu literatura, pentru a putea să trăiască o artă ce nu-i poate asigura traiul.

În fapt, cele două boeme coexistă temporal, însă cu ponderi sociale diferite, în funcție de moment: „intelectualii proletaroizi", de multe ori atât de săraci încât, luându-se pe ei înșiși drept obiect, conform tradiției memoriilor romantice de tip Musset, ajung să inventeze ceea ce va purta denumirea de „realism", coabitează, nu fără ciocniri, cu burghezi pervertiți sau declasați care posedă toate proprietățile caracteristice dominanților, mai puțin una: ei sunt rude sărace ale marilor dinastii burgheze, aristocrați ruinați sau aflați în declin, străini sau membri ai unor minorități stigmatizate, de felul evreilor. Acești „burghezi fără o lețcaie", cum îi numește Pissarro, sau a căror rentă nu servește decât la finanțarea unei întreprinderi din care abia reușesc să-și asigure traiul de pe o zi pe alta sunt parcă dinainte ajustați, în *habitus*-ul lor dublu sau divizat, la poziția de aparență lipsită de orice temei real, aceea de dominați în rândul dominanților, care îi predestinează la un soi de indeterminare obiectivă, deci subiectivă, nicăieri mai vizibilă ca în fluctuațiile simultane sau succesive ale relațiilor lor cu puterile.

Ruptura față de „burghez"

Raporturile pe care scriitorii și artiștii le întrețin cu piața, a cărei sancțiune anonimă poate crea între ei disparități fără precedent, contribuie, fără doar și poate, la orientarea reprezentării ambivalente pe care ei și-o fac despre „marele public", dorit și disprețuit deopotrivă, și în care ei amestecă „burghezul", aservit preocupărilor vulgare ale negoțului, cu „poporul", pradă îndobitocirii inerente activităților productive. Această dublă ambivalență îi predispune la formarea unei imagini ambigue a propriei

lor poziții în spațiul social și a funcției lor sociale: ceea ce explică puternicele oscilații în materie de politică, ca și faptul, verificat de numeroasele schimbări de regim survenite între anii 1830 și 1880, că ei tind să alunece, asemenea piliturii de fier, în direcția acelui pol al câmpului momentan mai puternic. Astfel, atunci când, în ultimii ani ai Monarhiei din Iulie, centrul de greutate al câmpului se deplasează spre stânga, se observă o alunecare generalizată spre „arta socială" și spre ideile socialiste (Baudelaire însuși vorbind atunci despre „puerila utopie a artei pentru artă"[15] și ridicându-se cu violență împotriva artei pure). Invers, sub cel de-al Doilea Imperiu, fără a se ralia, în continuare, complet și afișând uneori, asemenea lui Flaubert, cel mai desăvârșit dispreț față de „Badinguet", nenumărați partizani ai artei pure frecventează cu asiduitate unul sau altul dintre saloanele ținute de înaltele personaje ale Curții Imperiale.

Societatea artiștilor nu este, însă, numai laboratorul în care se inventează acea artă de a trăi cu totul particulară care este stilul „artist" de viață, dimensiune fundamentală a întreprinderii de creație artistică. Una dintre funcțiile ei de prim ordin – dar, cu toate acestea, mereu ignorată – este aceea de a-și fi propria ei piață. Ea rezervă îndrăznelilor și transgresiunilor pe care scriitorii și artiștii le introduc nu numai în operele, ci și în existența lor, concepută ea însăși ca o operă de artă, primirea cea mai favorabilă și cea mai înțelegătoare cu putință; sancțiunile acestei piețe privilegiate, chiar dacă nu se manifestă sub formă de arginți zornăitori și veritabili, au cel puțin calitatea de a asigura o formă de recunoaștere socială pentru ceea ce, altfel (adică în viziunea altor grupuri), apare ca o sfidare la adresa simțului comun. Revoluția culturală în urma căreia s-a născut această lume pe dos care este câmpul literar și artistic nu a putut să triumfe decât pentru că marii ereziarhi puteau să conteze, în voința lor de subminare a tuturor principiilor de viziune și de diviziune, dacă nu pe sprijinul, cel puțin pe *atenția* tuturor celor care, pătrunzând în universul artei aflat pe cale de a se constitui, acceptaseră tacit posibilitatea că totul este posibil aici.

Astfel, este limpede că întregul câmp literar și artistic s-a constituit ca atare în și prin opoziția față de o lume „burgheză" care nu-și mai afirmase niciodată ca până atunci, într-un mod atât de brutal, valorile și pretenția de a controla instrumentele de legitimare, atât în domeniul artei, cât și în

---

[15] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, col. „Bibliothèque de la Pléiade", 1976, vol. II, p. 26.

acela al literaturii, și care, prin intermediul presei și al scribilor mărunți, urmărea să impună o definiție degradată și degenerată a producției culturale. Dezgustul amestecat cu dispreț pe care li-l inspiră scriitorilor (lui Flaubert și Baudelaire, în special) acest regim de parveniți lipsiți de cultură, în întregime plasat sub semnul falsului și al artificialului – creditul acordat de Curte operelor literare cele mai anodine, cele pe care întreaga presă le vehicula și le celebra, materialismul vulgar al noilor stăpâni ai economiei, servilismul de curtezană al unei bune părți a scriitorilor și artiștilor –, a avut o contribuție deloc neglijabilă în favorizarea rupturii de lumea comună, ruptură care este inseparabilă de constituirea lumii artei ca o lume aparte, ca un imperiu în interiorul unui imperiu.

„Totul era fals", îi spune Flaubert lui Maxime Du Camp, într-o scrisoare datată 28 septembrie 1871[16]: „falsă armată, falsă politică, falsă literatură, falsă încredere și chiar false curtezane." Și dezvoltă această temă într-o scrisoare adresată lui George Sand[17]: „Totul era fals, fals realism, falsă încredere și chiar și târfe false [...]. Iar această falsitate [...] era valabilă mai cu seamă în modul de a judeca. Se dorea o actriță, dar numai ca bună mamă de familie. I se cerea artei să fie morală, filosofiei să fie limpede, viciului să fie decent, științei să se facă accesibilă mulțimii". Să-l ascultăm și pe Baudelaire: „Data de 2 decembrie pur și simplu m-a depolitizat fizic. Nu mai există nici o idee generală". Ar mai putea fi citat, chiar dacă este mult mai tardiv, și acest text al lui Bazire despre *Isus insultat de soldați* de Manet, care exprimă cât se poate de bine oroarea ieșită din comun provocată de atmosfera culturală sub cel de-al Doilea Imperiu: „Acest Isus, care suferă cu adevărat între niște soldați-călăi și care este un om în loc să fie Dumnezeu, nu putea fi nici el acceptat... Toți erau niște fanatici ai «frumosului» și, de la victimă până la torționari, s-ar fi dorit ca toate personajele să aibă niște chipuri seducătoare. Există și va exista întotdeauna o școală pentru care natura trebuie împodobită și care nu admite arta decât cu condiția ca ea să mintă. Aceasta era doctrina înfloritoare pe-atunci: imperiul avea gusturi pentru ce era ideal și detesta ca lucrurile să fie înfățișate așa cum sunt."[18]

Cum să nu bănuiești, în asemenea condiții, că experiența politică a acestei generații, trecute prin eșecul Revoluției de la 1848 și prin lovitura de stat a lui Louis-Napoléon Bonaparte, urmată de îndelungata dezolare

[16] Gustave Flaubert, *Correspondance*, C., vol. VI, p. 161.
[17] *Ibidem*, pp. 229-230.
[18] E. Bazire, *Manet*, Paris, 1884, pp. 44-45, citat în *Manet. Catalogue de l'exposition de 1983*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983, p. 226.

a celui de-al Doilea Imperiu, nu a jucat un rol în elaborarea viziunii despuiate de orice iluzii asupra lumii politice și sociale, care merge mână în mână cu acel cult al artei pentru artă? Această religie exclusivistă reprezintă ultimul recurs pentru cei care refuză supunerea și renunțarea: „Momentul era funest pentru versuri", va scrie Flaubert în prefața la volumul *Ultimele cântece* al prietenului său, Louis Bouilhet. „Imaginația și curajul tuturor erau teribil de aplatizate, iar publicul – ca, de altfel, și puterea – nu era dispus să permită independența spiritului".[19] În momentul în care poporul dovedea o imaturitate politică neegalată decât de lașitatea cinică a burgheziei, când visurile umaniste și cauzele umanitare se vedeau călcate în picioare și terfelite tocmai de aceia care pretindeau că le apără – jurnaliști care se vând cui oferă mai mult, foști „martiri ai artei" deveniți gardieni ai ortodoxiei artistice, literatori care flatează un fals idealism evazionist în piesele și romanele lor „oneste" –, se poate spune, asemenea lui Flaubert, că „nu mai există nimic" și că „trebuie să te izolezi și să-ți ții în continuare capul cufundat în opera ta, asemenea unei cârtițe"[20].

Și, efectiv, așa cum observă Albert Cassagne, „ei se vor consacra artei independente, artei pure și, dat fiind că arta are nevoie de materie, se vor duce să caute această materie fie în trecut, fie o vor extrage din prezent, însă o transformă în simple reprezentări obiective, cât mai dezinteresate cu putință"[21]: „Gândirea lui Renan schițează evoluția care o va conduce către diletantism («începând cu 1852, am devenit numai curiozitate»); Leconte de Lisle își îngroapă sub marmura parnasiană visurile umanitare; frații Goncourt nu încetează să repete că «artistul, omul de litere, savantul nu ar trebui să se amestece niciodată în politică; e o furtună pe care ar trebui s-o lase să le treacă pe sub tălpile picioarelor»".[22]

Acceptând aceste descrieri, se cuvine, totuși, să respingem ideea, pe care riscă să o sugereze, a unei determinări directe din partea condițiilor economice și politice: căci, tocmai pornind de la poziția cu totul particulară

---

[19] Gustave Flaubert, Préface aux *Dernières Chansons* de L. Bouilhet, 20 iunie, citat în *Correspondance*, C., vol. VI, Appendice 2, p. 477 [text tradus fragmentar, fără pasajul citat aici, și în ediția românească, *cf.* Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., pp. 586-588 – n. tr.].

[20] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 22 septembrie 1853, *Correspondance*, P., vol. II, p. 437.

[21] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 212-213.

[22] E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Libreria Goliardica, Pisa, Nizet, Paris, p. 96.

pe care o ocupă în interiorul microcosmului literar, Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle ori frații Goncourt speculează o conjunctură politică care, surprinsă prin intermediul categoriilor de percepție inerente dispozițiilor lor, licitează și solicită înclinația lor spre independență (pe care alte condiții istorice ar fi putut foarte bine s-o reprime sau s-o neutralizeze, consolidând, de exemplu, ca în ajunul și imediat după Revoluția de la 1848, pozițiile dominante din câmpul literar și din cel social).

Baudelaire nomotet

Această analiză a raporturilor dintre câmpul literar și câmpul puterii, care pune accentul pe formele, declarate sau larvare, și pe efectele, directe sau inversate, ale dependenței, nu trebuie să ne facă să uităm ceea ce constituie unul dintre efectele majore ale funcționării lumii literare în calitate de câmp. Nu încape îndoială că indignarea morală la adresa tuturor formelor de supunere în fața puterilor și a pieței – indiferent că este vorba de precipitarea carieristă care îi împinge pe unii literatori (și mă gândesc în primul rând la un Maxime Du Camp) să urmeze calea privilegiilor și a onorurilor sau de aservirea față de cererile pieței și ale jurnalismului care îi aruncă pe foiletoniști și pe vodeviliști în brațele unei literaturi lipsite de orice exigență și de orice stil – a jucat un rol determinant, la personaje precum Baudelaire sau Flaubert, în rezistența de zi cu zi care a condus la afirmarea progresivă a autonomiei scriitorilor; și este cert că, în faza eroică a cuceririi autonomiei, ruptura etică reprezintă întotdeauna, așa cum se poate vedea în cazul lui Baudelaire, o dimensiune fundamentală a tuturor rupturilor estetice.

Nu mai puțin cert este însă și că indignarea, revolta, disprețul rămân niște principii negative, contingente și conjuncturale, mult prea direct dependente de dispozițiile și de virtuțile singulare ale anumitor persoane și, fără doar și poate, mult prea ușor de inversat sau de răsturnat, și că independența reactivă pe care ele o provoacă rămâne prea vulnerabilă în fața acțiunilor de seducere sau de anexare ale celor puternici. Practicile regulat și durabil eliberate de constrângerile și de presiunile directe sau indirecte ale puterilor trecătoare nu devin posibile decât atunci când reușesc să își afle sursa nu în înclinațiile fluctuante ale umorii ori în deciziile voluntariste ale moralității, ci în necesitatea însăși a unui univers social ce are drept lege fundamentală, drept *nomos*, independența față de puterile economice și politice; altfel spus, numai atunci când *nomos*-ul specific ce structurează ca atare ordinea literară și artistică se găsește instituit atât în

structurile obiective ale unui univers socialmente reglat, cât și în structurile mentale ale celor care îl locuiesc și care tind, ca urmare a acestui fapt, să accepte ca de la sine înțelese injoncțiunile înscrise în logica imanentă a funcționării lui.

Abia în interiorul unui câmp literar și artistic ajuns la un înalt grad de autonomie – așa cum va fi cazul în Franța celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea (mai cu seamă după Zola și după afacerea Dreyfus) – toți cei care înțeleg să se afirme ca membri cu drepturi depline ai lumii artei, în special cei care pretind a ocupa poziții dominante în interiorul ei, se vor simți obligați să-și manifeste independența față de puterile externe, politice sau economice; atunci, și numai atunci, indiferența față de puteri și onoruri, chiar și față de cele mai specifice în aparență, de felul Academiei sau chiar al Premiului Nobel, distanța față de cei puternici și față de valorile lor vor fi imediat înțelese, ba chiar respectate și, în felul acesta, recompensate și vor tinde, ca urmare a acestui fapt, să se impună din ce în ce mai deplin ca niște precepte practice ale unor conduite legitime.

În faza critică a constituirii unui câmp autonom care își revendică dreptul de a-și defini el însuși principiile propriei legitimități, contribuțiile la punerea în discuție a instituțiilor literare și artistice (a cărei culme o vor reprezenta detronarea Academiei de Pictură și a Salonului oficial) și la inventarea și impunerea unui nou *nomos* s-au datorat pozițiilor celor mai diverse: în primul rând, tineretului supranumeric din Cartierul Latin, care denunță și sancționează, în special la teatru, compromisurile încheiate cu puterea; apoi, cenaclului realist condus de Champfleury și Duranty, care opun teoriile lor politico-literare „idealismului" conformist al artei burgheze; și, în sfârșit – mai cu seamă –, susținătorilor artei pentru artă. Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey și Leconte de Lisle au, într-adevăr, în comun, dincolo de diferențele dintre ei, faptul de a se afla angajați în producerea unei opere care se situează la antipodul producției aservite puterilor sau pieței. În pofida concesiilor lor discrete în fața atracțiilor saloanelor sau chiar, prin Théophile Gautier, ale Academiei, ei sunt primii care formulează cu claritate canoanele noii legitimități. Ei sunt cei care, făcând din ruptura față de ocupanții pozițiilor dominante principiul însuși al existenței artistului ca artist, îl instituie ca regulă de funcționare a câmpului aflat în curs de constituire. Astfel, Renan poate să lanseze profeții de genul: „Dacă revoluția se face într-un sens absolutist și iezuitic, noi vom reacționa în direcția inteligenței și a liberalismului. Dacă ea se face în beneficiul socialismului, noi vom reacționa în sensul

civilizației și al culturii intelectuale, care va fi, cu siguranță, cea dintâi care va avea de suferit de pe urma acestei ieșiri din matcă..."

Dacă în această întreprindere colectivă, lipsită de un țel explicit formulat și de un conducător anume desemnat, ar trebui să numim totuși un fel de erou fondator, un *nomotet*, ca și un act inițial de întemeiere, nu ne-am putea gândi, firește, decât la Baudelaire și, printre alte transgresiuni creatoare, la candidatura sa pentru Academia Franceză, cât se poate de serioasă și de parodică în același timp. Printr-o decizie matur chibzuită, chiar prin intenția ei jignitoare (el alege să vâneze fotoliul lui Lacordaire) și menită a apărea la fel de stranie, dacă nu chiar de-a dreptul scandaloasă atât în ochii prietenilor săi din tabăra subversiunii, cât și în aceia ai inamicilor din tabăra conservatoare, care dețin, tocmai, Academia și în fața cărora el alege să se prezinte – îi va vizita, pe rând, pe fiecare –, Baudelaire sfidează întreaga ordine literară instituită. Candidatura sa reprezintă un adevărat atentat simbolic, cu mult mai exploziv decât toate îndrăznelile lipsite de orice consecință socială pe care, aproximativ un veac mai târziu, mediile artistice le vor denumi „acțiuni": el pune în discuție, sfidându-le, structurile mentale, categoriile de percepție și de apreciere, care, perfect ajustate structurilor sociale printr-o congruență atât de profundă încât reușesc să scape până și criticii celei mai radicale în aparență, se află la originea unei supuneri inconștiente și imediate față de ordinea culturală, a unei adeziuni viscerale care se traduce, de pildă, prin „stupefacția" unui Flaubert, cel mai capabil totuși dintre toți să înțeleagă provocarea baudelairiană.

> Astfel, Flaubert îi scrie lui Baudelaire, care îl rugase să-i susțină candidatura pe lângă Jules Sandeau: „Am atâtea întrebări să îți pun și stupefacția mea a fost atât de profundă, că un volum nu mi-ar fi de ajuns!".[23] Iar lui Jules Sandeau, cu o ironie cât se poate de baudelairiană: „Candidatul mă roagă să vă spun «ce cred despre el». Nu se poate să nu-i cunoașteți operele. În ceea ce mă privește, dacă aș face parte din onorabila adunare, mi-ar plăcea să-l văd stând între Villemain și Nisard! Ce tablou!"[24]

Prezentându-și candidatura pentru intrarea într-o instituție de consacrare încă larg recunoscută, Baudelaire, ultimul care ar putea să ignore primirea ce-i va fi rezervată, își afirmă dreptul la consacrare pe care i-l

---

[23] Gustave Flaubert, 26 ianuarie 1862, *Correspondance*, P., vol. III, p. 203.

[24] Gustave Flaubert, scrisoare către Jules Sandeau, 26 ianuarie 1862, *Correspondance*, P., vol. III, p. 202.

conferă recunoașterea de care se bucură în cercul îngust al avangardei; silind această instituție, discreditată în ochii săi, să-și manifeste la lumina zilei incapacitatea de a-l recunoaște, el afirmă, în același timp, dreptul – dacă nu chiar datoria – care-i revine deținătorului noii legitimități de a răsturna tabla de valori, forțându-i pe cei care îl recunosc și pe care actul său îi surprinde, să recunoască faptul că recunosc încă vechea ordine mai mult decât ar fi dispuși să creadă. Prin actul său contrar bunului-simț, nebunesc, el nu face altceva decât să instituie anomia care, paradoxal, constituie însuși *nomos*-ul acestui univers paradoxal care va fi câmpul literar ajuns la deplina lui autonomie, altfel spus, libera concurență între niște creatori-profeți care înțeleg să afirme în mod liber *nomos*-ul cu totul extraordinar și singular, fără precedent și echivalent, ce-i definește în ce au ei mai propriu. Este exact ceea ce el îi spune lui Flaubert în scrisoarea din 31 ianuarie 1862: „Cum de n-ai ghicit că Baudelaire însemna Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, adică *literatura pură?*"[25]

Iar ambiguitatea lui Baudelaire însuși – care, deși afirmă până la capăt același refuz obstinat al vieții „burgheze", rămâne, cu toate acestea, dornic de recunoaștere socială (nu a visat el, oare, la un moment dat Legiunea de Onoare sau, așa cum îi scrie mamei sale, direcția unui teatru?) – lasă să se întrevadă întreaga dificultate a rupturii pe care revoluționarii fondatori (aceeași oscilație putând fi observată și în cazul lui Manet) trebuie să o opereze pentru a putea instaura o nouă ordine. La fel cum transgresiunea electivă a novatorului (mă gândesc la *Toreadorul mort* al lui Manet) poate trece drept stângăcie datorată incompetenței, tot astfel eșecul deliberat al provocării rămâne totuși un eșec, cel puțin în ochii unui Villemain și chiar ai unui Sainte-Beuve. Acesta din urmă își încheie articolul din *Le Constitutionnel* dedicat alegerilor academice cu aceste notații pline de o condescendență perfidă: „Ce e sigur este că domnul Baudelaire iese câștigat de pe urma acestei ieșiri în lume, că acolo unde ne așteptam să vedem apărând un om ciudat, excentric, ne trezim în prezența unui candidat politicos, respectuos, exemplar, a unui bărbat cumsecade, cu un limbaj fin și cât se poate de clasic în formă".[26]

---

[25] Charles Baudelaire, scrisoare către Gustave Flaubert, 31 ianuarie 1862, citată în C. Pichois, J. Ziegler, *Baudelaire*, ed. cit., p. 445.

[26] Despre candidatura la Academie, ca și despre tot ceea ce privește întreprinderea baudelairiană, în special relațiile lui Baudelaire cu editorii, vezi C. Pichois, J. Ziegler, *Baudelaire*, ed. cit., ca și H. J. Martin, R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition*

Este, de bună seamă, dificil, chiar și pentru creatorul însuși, în intimitatea experienței sale, să discearnă cu precizie ce anume îl desparte pe artistul ratat, boem care își prelungește revolta adolescentină dincolo de limita socialmente permisă, de „artistul damnat", victimă provizorie a reacției provocate de revoluția simbolică pe care el însuși o înfăptuiește. Atât timp cât noul principiu de legitimitate, care permite descifrarea, în maledicțiunea prezentă, a unui semn al elecțiunii viitoare, nu este recunoscut de toată lumea, atât timp, așadar, cât un nou regim estetic nu s-a instaurat încă în interiorul câmpului și, în afara acestuia, în însuși câmpul puterii (problema se va pune în aceiași termeni și pentru Manet și „refuzații" Salonului), artistul eretic este condamnat la o extraordinară incertitudine, sursă a unei teribile *tensiuni.*

Datorită, mai mult ca sigur, faptului că a trăit, cu luciditatea începutului, toate contradicțiile, resimțite ca tot atâtea *double binds,* inerente câmpului literar aflat în curs de constituire, nimeni nu a văzut mai bine decât Baudelaire legătura dintre transformările economiei și ale societății și transformările înregistrate de viața artistică și literară, care îi plasează pe aspiranții la statutul de scriitori sau de artiști în fața alternativei degradării, prin faimoasa „viață de boemă" alcătuită din mizerie materială și morală, din sterilitate și resentiment sau, dimpotrivă, a supunerii, la fel de degradante față de gusturile dominanților, prin intermediul jurnalismului, al foiletonului sau al teatrului de bulevard. Critic înverșunat al gustului burghez, Baudelaire se opune cu aceeași vigoare atât „școlii burgheze" a „cavalerilor bunului-simț", condusă de Émile Augier, cât și „școlii socialiste" – ambele îmbrățișând același cuvânt de ordine (moral): „Să moralizăm! Să moralizăm!"

În articolul său despre *Doamna Bovary* publicat în *L'Artiste,* Baudelaire scrie: „De mai mulți ani, interesul arătat de public lucrurilor spiritului era deosebit de scăzut, iar bugetul său de entuziasm nu înceta să scadă. Ultimii ani ai lui Louis-Philippe fuseseră martorii celor de pe urmă explozii ale unui spirit ce se mai lăsa, încă, excitat de jocurile imaginației, dar noul romancier se găsea în fața unei societăți uzate – mai rău decât uzate; abrutizate și lacome, care n-avea oroare decât de ficțiune și nu iubea decât avuția".[27] În mod asemănător

française, 4 vol., Promodis, Paris,1984; iar despre Flaubert, R. Descharmes, „Flaubert et ses éditeurs. Michel Lévy et Georges Charpentier", *Revue d'histoire littéraire de la France,* 1911, pp. 364-393 și 627-663.

[27] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes,* ed. cit., vol. II, pp. 79-80; *cf.,* de asemenea, referitor la Gautier, *ibidem,* vol. I, p. 106.

– întâlnindu-se, o dată în plus, cu Flaubert, care, scrisoare după scrisoare (mai cu seamă către Louise Colet), luptă împotriva „frumosului" și „sentimentalului"–, în proiectul de a răspunde la un articol al lui Jules Janin despre Heine, Baudelaire denunță gustul frumosului, veselului, fermecătorului, care face ca melancoliei poeților străini să-i fie preferat frumosul poeților francezi (îi are în vedere pe cei care, asemenea lui Béranger, pot să se transforme în cântăreții „fermecătoarei beții de la douăzeci de ani"[28]). Și se lasă pradă unor izbucniri de furie demne de Flaubert împotriva celor care acceptă să slujească gustul burghez, în teatru mai cu seamă: „De ceva vreme, un val de onestitate a pus stăpânire pe teatru și pe roman [...]. Unul dintre cei mai orgolioși apărători ai onestității burgheze, unul dintre cavalerii bunului-simț, domnul Émile Augier, a compus o piesă, *Cucuta*, în care poate fi văzut un tânăr scandalagiu, mare amator de plăceri ale vieții, chefliu [...] amorezându-se [...] de ochii puri ai unei fete. Am mai văzut mari dezmățați [...] căutând în ascetism [...] amare voluptăți necunoscute. Asta încă ar mai fi ceva frumos, deși destul de comun. Însă așa ceva depășește puterile virtuoase ale publicului domnului Augier. Am impresia că el a vrut să arate că, până la urmă, *toți trebuie să intrăm în rândul lumii...*"[29]

Baudelaire trăiește și descrie cu o luciditate ultimă contradicția care l-a făcut să descopere o ucenicie a vieții literare parcurse în suferință și revoltă, în sânul boemei din anii 1840: înjosirea tragică a poetului, excluderea și damnarea care îl lovesc îi sunt impuse acestuia de necesitatea exterioară, dar și de o necesitate pur interioară, ca însăși condiția realizării unei opere. Experiența și conștiința acestei contradicții îl determină, spre deosebire de Flaubert, să-și plaseze întreaga existență și întreaga operă sub semnul provocării, al rupturii, și îl fac să se știe și să se dorească definitiv irecuperabil.

Chiar dacă Baudelaire ocupă, în interiorul câmpului, o poziție asimilabilă aceleia a lui Flaubert, el îi adaugă și o dimensiune eroică, datorată, de bună seamă, relației cu familia sa, relație care îl va conduce, în momentul procesului ce-i va fi intentat, spre adoptarea unei atitudini foarte diferite de aceea a lui Flaubert, gata să arunce în joc onorabilitatea burgheză a familiei sale, atitudine răspunzătoare și pentru îndelungata scufundare în mizeria vieții de boemă. Se cuvine citată scrisoarea pe care, „sfârșit de oboseală, de plictiseală și de foame", el o adresează mamei sale: „Trimite-mi [...] cu ce să pot trăi douăzeci de zile. [...] Îmi cunosc atât de bine programul și puterea voinței, încât știu clar că dacă aș reuși să duc, vreme de cincisprezece sau douăzeci de

[28] *Ibidem*, vol. II, pp. 231-234.
[29] *Ibidem*, vol. II, pp. 38 și 41.

zile, o viață regulată, inteligența mea ar fi salvată".[30] În vreme ce Flaubert iese din procesul intentat *Doamnei Bovary* înnobilat de scandal, înălțat la rangul celor mai mari scriitori ai momentului, Baudelaire are parte, după procesul intentat *Florilor răului*, de soarta unui om „public", desigur, însă stigmatizat, exclus din societatea aleasă și din saloanele frecventate de Flaubert și țintuit la stâlpul infamiei al universului literar de marea presă cotidiană și de reviste. În 1861, cea de-a doua ediție a *Florilor răului* este ignorată de presă, deci și de marele public, însă are darul de a-l impune pe autorul ei în mediile literare, unde acesta continuă să aibă o sumedenie de dușmani. Prin seria neîntreruptă de provocări pe care le lansează la adresa drept-cugetătorilor, atât în viață, cât și în operă, Baudelaire încarnează poziția cea mai avansată a avangardei, poziția revoltei împotriva tuturor puterilor și a tuturor instituțiilor, începând cu instituțiile literare.

Puțin câte puțin, el ajunge să se distanțeze de complezențele realiste și umanitare ale boemei, lume uzată și incultă, care-i amestecă în insultele ei pe marii creatori romantici cu plagiatorii mult prea cuminți ai literaturii îmburghezite, și să-i opună o operă ce se cuvine realizată în suferință și disperare, asemenea lui Flaubert la Croisset.

Încă din anii 1840, Baudelaire începe să-și marcheze distanța față de boema realistă prin simbolistica aspectului său exterior, opunând ținutei neglijente a tovarășilor săi eleganța unui *dandy* – expresie vizibilă a tensiunii care nu va înceta nici o clipă să-l locuiască. El biciuie ambițiile realiste ale lui Champfleury, care, „studiind cu minuțiozitate [...], crede că surprinde o realitate exterioară"; își bate joc de realism, „injurie dezgustătoare [...] care semnifică pentru vulg nu o nouă metodă de creație, ci o zugrăvire amănunțită a accesoriilor"[31]. În descrierea pe care o face „tineretului realist, care se dedă, la ieșirea din copilărie, artei realistice (la lucruri noi, cuvinte noi!)", nu găsește cuvinte suficient de dure, în ciuda prieteniei sale pentru Champfleury, pe care nu o va renega, de altfel, niciodată: „Ceea ce îl caracterizează cât se poate de net este o ură fermă, nativă pentru muzee și biblioteci. Își are, cu toate acestea, clasicii săi, în frunte cu Henri Murger și Alfred de Musset [...]. Din încrederea absolută în geniu și în inspirație, își deduce dreptul de a nu se supune nici unei gimnastici [...]. Are obiceiuri proaste, amoruri stupide și este pe cât de îngâmfat, pe atât de leneș."[32]

---

[30] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, pp. 79-80; *cf.*, de asemenea, referitor la Gautier, *ibidem*, vol. I, p. 246.

[31] *Ibidem*; *cf.*, referitor la Gautier, *ibidem*, vol. II, p. 80.

[32] *Ibidem*, vol. II, p. 183.

Nu va renega însă niciodată achizițiile prilejuite de trecerea prin zonele cele mai dezmoștenite ale lumii literare, cele mai prielnice, prin urmare, unei percepții critice și globale – despuiate de iluzii și complexe, traversate de contradicții și de paradoxuri – a însești acestei lumi și a întregii ordini sociale; sărăcia și mizeria, chiar dacă îi amenință clipă de clipă integritatea mentală, îi apar lui Baudelaire ca singurul loc posibil al libertății și ca singura sursă legitimă a unei inspirații inseparabil legată de insurecție.

Nu în saloane sau prin corespondență – asemenea lui Flaubert care urmează, aici, o tradiție aristocratică – își duce Baudelaire lupta, ci în mijlocul acelei lumi de „declasați", cum le spune Hippolyte Babou, care formează armata eteroclită a revoluției culturale. Prin el, întreaga boemă, disprețuită și stigmatizată (chiar și în tradiția socialismului autoritar, prompt în a recunoaște în ea figura interlopă a *Lumpenproletariat*-ului), și „artistul damnat" se văd reabilitați (fapt vizibil în scrisoarea trimisă de Baudelaire mamei sale pe 20 decembrie 1855, în care el opune „admirabila facultate poetică, limpezimea ideilor și capacitatea de a spera care constituie capitalul [său]", altfel spus capitalul specific, garantat de un câmp literar autonom, „capitalului efemer care îi lipsește pentru a se așeza astfel încât să poată lucra în liniște departe de orice blestemat de proprietar"[33]). Rupându-se de nostalgia naivă a unei întoarceri la un mecenat aristocratic de tip secolul al XVIII-lea (evocat adesea de scriitori apropiați totuși de el în cadrul câmpului, precum frații Goncourt ori Flaubert), el formulează o definiție extrem de realistă – și de premonitorie – a ceea ce va fi câmpul literar. Astfel, bătându-și joc de decretul din 12 octombrie 1851, menit a-i încuraja pe „autorii de piese cu scop moral și educativ", el scrie: „Există într-un premiu oficial ceva care distruge omul și umanitatea și care jignește pudoarea și virtutea [...]. Cât despre scriitori, premiul lor îl reprezintă stima egalilor săi și încasările librarilor"[34].

Încercarea de a menține laolaltă, pentru a le putea înțelege, diferitele acțiuni pe care Baudelaire le-a întreprins, atât în viața, cât și în opera sa, cu scopul de a afirma independența artistului, și nu doar toate tipurile de refuz care, după el, vor deveni elemente constitutive ale existenței de scriitor – refuzul familiei (de origine sau de apartenență), refuzul carierei,

---

[33] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, pp. 79-80; *cf.*, referitor la Gautier, *ibidem*, vol. II, p. 333.

[34] *Ibidem*, vol. II, p. 43.

refuzul societății –, poate crea impresia unei întoarceri la tradiția hagiografică bazată pe iluzia de a vedea coerența voită a unui proiect în produsele obiectiv congruente ale unui *habitus*. Cum, totuși, să nu surprinzi ceva de ordinul unei politici a independenței în acțiunile întreprinse de Baudelaire în materie de editare și de critică? Se știe că, într-un moment în care înflorirea literaturii „comerciale" umple de bani câteva mari edituri – Hachette, Lévy sau Larousse –, Baudelaire alege să se asocieze pentru publicarea *Florilor răului* cu un editor mai mic, Poulet-Malassis, care frecventa cafenelele avangardei: refuzând condițiile financiare mai favorabile și difuzarea incomparabil mai largă oferite de Michel Lévy tocmai pentru că se temea de o diseminare prea vastă a cărții sale, el se angajează alături de un editor mic, dar angajat el însuși în bătălia pentru impunerea poeziei tinere (îi va publica mai cu seamă pe Asselineau, Astruc, Banville, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle) și care se identifică pe de-a-ntregul cu interesele autorilor săi (acest mod de a-și afirma opțiunea pentru ruptură contrastează cu strategia lui Flaubert, care publică la Lévy și în *Revue de Paris*, căreia îi disprețuiește redacția, compusă din arivişti, precum Maxime Du Camp, și din partizani ai unei arte „utile"[35]). Dând curs unuia dintre acele îndemnuri ale inimii în același timp profund voite și incoercibile, rezonabile fără a fi și raționale, pe care le reprezintă „alegerile" *habitus*-ului („la dumneavoastră, voi fi fabricat cinstit și elegant"), Baudelaire instituie pentru întâia oară ruptura dintre editura comercială și editura de avangardă, contribuind, în felul acesta, la apariția unui câmp al editorilor omolog câmpului scriitorilor și, prin aceasta, la apariția legăturii structurale dintre editorul și scriitorul de luptă (expresia nu este câtuși de puțin exagerată dacă ne amintim că Poulet-Malassis a fost aspru condamnat pentru publicarea *Florilor răului* și obligat să se exileze).

Opțiunea unitară pentru radicalism se exprimă în concepția asupra criticii pe care o elaborează Baudelaire. E ca și cum ar fi reînnodat cu tradiția care, pe vremea romanticilor, îi asocia într-o aceeași comunitate de ideal pe artiști și pe scriitori, grupați în aceleași cenacluri sau în jurul unei reviste precum *L'Artiste*, și care îi incitase pe mulți scriitori să abordeze

---

[35] Trebuie spus totuși că Flaubert are multe neînțelegeri cu Lévy, în vreme ce întreține relații de prietenie cu Charpentier, a cărui casă este unul dintre locurile de întâlnire ale avangardei literare și artistice (*cf.*, de exemplu, E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Bibl. Charpentier, 1911-1913, vol. II, p. 323).

critica de artă; pe mult prea mulți, într-un anumit sens, dacă avem în vedere că o bună parte din ei uitaseră cu totul vechiul ideal. Propunând în locul noțiunii mult prea vagi de ideal comun teoria corespondențelor, Baudelaire denunță incompetența și îndeosebi lipsa de înțelegere a criticilor care pretind a măsura opera singulară după reguli formale și universale. El îl deposedează pe criticul de artă de rolul de judecător – pe care i-l conferea, printre altele, distincția academică dintre faza de concepție a unei opere, superioară ca demnitate, și faza de execuție a operei, subordonată, în calitatea ei de loc al tehnicii și al priceperii – și îl somează să se supună într-o oarecare măsură operei, însă cu o intenție complet nouă de disponibilitate creatoare, preocupată să scoată la lumină intenția profundă a pictorului. Această definire radical nouă a rolului criticului (cantonat, până atunci, în parafrazarea, eventual critică, a conținutului informativ – istoric, în primul rând – al tabloului) se înscrie cât se poate de logic în procesul de instituționalizare a anomiei, proces corelativ constituirii unui câmp înăuntrul căruia fiecare creator este autorizat să instaureze propriul său *nomos* printr-o operă care aduce cu ea principiul (lipsit de orice fel de antecedent) al propriei sale percepții.

Primele chemări la ordine

În mod paradoxal, actele extra-ordinare de ruptură profetică pe care eroii fondatori sunt nevoiți să le înfăptuiască contribuie la crearea condițiilor capabile să facă inutili și eroii, și eroismul începuturilor: în interiorul unui câmp ajuns la un înalt grad de autonomie și de conștiință de sine, înseși mecanismele concurenței sunt cele care autorizează și favorizează producția ordinară de acte extra-ordinare, întemeiate pe refuzul satisfacțiilor pământești, al gratificațiilor mondene și al scopurilor acțiunilor obișnuite. Chemările la ordine, ca și sancțiunile – dintre care cea mai teribilă este dizgrația, echivalent specific al unei excomunicări sau al unui faliment – reprezintă produsul inevitabil al concurenței care îi opune în special pe autorii consacrați, cei mai expuși atracției exercitate de compromisurile mondene și de onorurile vremelnice, întotdeauna suspectate de a fi contrapartea unor renunțări sau a unor renegări de sine, nou-veniților, mai puțin supuși, prin poziția pe care o ocupă, solicitărilor exterioare și mai înclinați să conteste autoritățile instituite în numele unor valori (dezinteres, puritate etc.) de la care acestea se reclamă sau s-au reclamat pentru a se impune.

Represiunea simbolică se exercită cu o asprime ieșită din comun mai cu seamă asupra acelora care pretind a se înarma cu autorități sau cu puteri externe (adică „tiranice", în sensul lui Pascal) pentru a reuși să triumfe în interiorul câmpului.

Este cazul tuturor acelor personaje plasate intermediar între câmpul artistic și câmpul economic: editorii, directorii de galerii și directorii de teatru, pentru a nu-i pune la socoteală și pe funcționarii însărcinați cu exercitarea mecenatului de stat, cu care scriitorii și artiștii întrețin de multe ori (existând, totuși, și excepții, precum editorul Charpentier) relații de o intensă violență larvară și, uneori, chiar declarată. Mărturie stau rândurile pe care Flaubert, care a avut el însuși nenumărate conflicte cu editorul său, Lévy, i le scrie lui Ernest Feydeau, care pregătea o biografie a lui Théophile Gautier: „Fă în așa fel încât să se înțeleagă cât mai bine că a fost exploatat și tiranizat de toate gazetele la care a scris; Girardin, Turgan și Dalloz au fost niște torționari pentru bietul nostru bătrân, pe care cu toții îl plângem [...]. Un om de geniu, un poet care nu are rente și care nu face parte din nici un partid politic este silit, ca să trăiască, să scrie în gazete; or, iată ce i s-a întâmplat lui Théo. Aceasta este, după mine, *direcția* în care trebuie să-ți faci studiul."[36]

Putem evoca aici – pentru a nu da decât un singur exemplu, preluat din epoca lui Flaubert – personajul lui Edmond About, scriitor liberal din redacția gazetei *L'Opinion nationale*, veritabil cal de bătaie al întregii avangarde literare, în frunte cu Baudelaire, Villiers și Banville, despre care se spunea că „era de la natură făcut să îmbrățișeze opiniile gata făcute": în pofida „spiritualelor impertinențe" ale articolelor sale din *Le Figaro*, i se reproșa că și-a vândut condeiul gazetei *Le Constitutionnel*, a cărei aservire față de putere era notorie, și mai cu seamă faptul că încarna trădarea caracteristică oportunismului și servilismului sau, pur și simplu, frivolității, care desfigurează toate valorile și în primul rând pe acelea de la care ea însăși se reclamă. Atunci când, în 1862, i se montează piesa *Gaëtana*, întregul tineret de pe „malul stâng" se mobilizează pentru a-l huidui și, după patru reprezentații cu scandal, piesa este retrasă de pe afiș.[37] Nenumărate sunt, de altfel, piesele (de pildă, *Contaminarea*, lui Émile Augier)

---

[36] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Feydeau, mijlocul lui noiembrie 1872, *Corespondență*, ed. cit., p. 374 [în ediția românească, pasajul citat este tradus fragmentar – n. tr.].

[37] G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Librairie Hachette, Paris, 1865 (articolul „E. About") și L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Nizet, Paris, 1971, pp. 290-293.

care au fost fluierate și scoase de pe afiș în urma unor intrigi și scandaluri provocate de tineretul aspirant.

Nu există însă o mai bună atestare a eficacității apelurilor la ordine înscrise în logica însăși a câmpului aflat în curs de autonomizare decât recunoașterea pe care autorii aparent cel mai direct subordonați cererilor și cerințelor externe – nu numai prin comportamentul lor social, ci și prin opera lor – se văd din ce în ce mai siliți să o acorde normelor specifice ale câmpului; este ca și cum, pentru a-și onora propriul statut de scriitor, ei se văd nevoiți să manifeste o anumită distanță față de valorile dominante. Astfel, poți să descoperi, nu fără o oarecare surprindere, mai cu seamă atunci când este vorba de autori cunoscuți numai prin intermediul sarcasmelor primite din partea unor Baudelaire sau Flaubert, că reprezentanții cei mai tipici ai teatrului burghez propun, dincolo de elogiul lipsit de orice echivoc închinat vieții și valorilor burgheze, o violentă satiră la adresa fundamentelor înseși ale acestei existențe și la adresa „decăderii moravurilor", imputate unor personaje de la Curte și din rândurile marii burghezii imperiale.

Astfel, același Ponsard care, prin piesa sa *Lucrèce*, pusă în scenă la Théâtre Français în 1843 (data eșecului înregistrat de piesa *Burgravii*), apăruse ca portdrapelul reacției neoclasice îndreptate împotriva romantismului și care, din această pricină, fusese desemnat drept liderul „Școlii bunului-simț", se ridică sub cel de-al Doilea Imperiu împotriva ravagiilor provocate de bani: în *Onoarea și banii*, el se arată revoltat de toți cei care preferă demnitățile și averile rău dobândite unei sărăcii onorabile; în *Bursa*, îi atacă pe speculanții cinici, pentru ca în ultima sa piesă – drama intitulată *Galilée*, reprezentată în 1867, anul morții sale – să lanseze o pledoarie în favoarea libertății științei.

La fel, Émile Augier, mare burghez parizian (născut la Valence, crescut la Paris) care, intrat în repertoriul Comediei Franceze, în 1845, cu piesele *Un om de bine* și *Cucuta*, furnizase prin *Gabrielle*, piesă jucată în 1849, paradigma comediei burgheze antiromantice, descrie relele cauzate de bani. În *Cingătoarea aurită* și *Maestrul Guérin*, el aduce pe scenă mari burghezi cu averi dobândite pe căi necinstite care suferă prin copiii lor, excesiv de virtuoși și sensibili. În *Nerușinații*, *Fiul lui Giboyer* și *Lei și vulpoi*, piese scrise în 1861, 1862 și 1869, el își îndreaptă atacul înspre oamenii de afaceri veroși care exploatează presa, înspre negoțurile și traficurile de conștiință, deplângând reușita nerușinaților lipsiți de orice scrupule.[38]

Chiar dacă pot fi interpretate și ca niște puneri în gardă sau ca niște avertismente adresate burgheziei, aceste concesii pe care autorii cei mai

[38] F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIXe siècle*, ed. cit., pp. 337-341.

tipici ai teatrului burghez se simt obligați să le facă valorilor antiburgheze atestă faptul că nimeni nu mai poate ignora cu desăvârșire legea fundamentală a câmpului: scriitorii cei mai străini, în aparență, de valorile artei pure recunosc această lege *de facto*, fie și doar prin felul lor, întotdeauna un pic rușinat, de a o transgresa.

Se poate observa, în treacăt, ce anume ascunde argumentul conform căruia sociologia (sau istoria socială) a literaturii – de multe ori identificată cu o anumită formă de statistică literară – ar avea ca efect „nivelarea", într-o oarecare măsură, a valorilor artistice prin „reabilitarea" autorilor de rangul doi. Totul ne determină să considerăm că, dimpotrivă, riscăm să pierdem esențialul a ceea ce constituie singularitatea și însăși măreția supraviețuitorilor atunci când ignorăm universul contemporanilor alături de care și împotriva cărora aceștia s-au edificat pe sine. Pe lângă faptul că sunt marcați de apartenența lor la câmpul literar, ale cărui efecte – și, implicit, limite – ei permit să fie surprinse, autorii condamnați de propriile lor eșecuri sau de succesele lor îndoielnice și sortiți, pur și simplu, a fi șterși din istoria literaturii, modifică funcționarea câmpului prin chiar existența lor și prin reacțiile pe care le provoacă în interiorul acestuia. Analistul care nu ține seama decât de autorii pe care istoria literară i-a recunoscut ca fiind demni a fi reținuți se dedă unei forme intrinsec vicioase de înțelegere și de explicare: el nu face altceva decât să înregistreze, fără să știe, efectele pe care acești autori ignorați le-au exercitat, conform logicii acțiunii și reacțiunii, asupra autorilor pe care el pretinde a-i interpreta și care, prin refuzul lor activ, au contribuit la dispariția celor dintâi; el își interzice, în felul acesta, accesul la o înțelegere autentică a tot ceea ce, în însăși opera supraviețuitorilor, este, ca și refuzul lor, produsul indirect al existenței și al acțiunii autorilor uitați. Acest fapt nu este nicăieri mai vizibil ca în cazul unui scriitor precum Flaubert, care se definește și se construiește pe sine în și prin întreaga serie de duble negații pe care le opune unor perechi de abordări și de autori opuși, precum romantismul și realismul, Lamartine și Champfleury etc.

O poziție de inventat

Începând cu anii 1840, mai cu seamă după lovitura de stat, presiunea banilor, ce se exercită în special prin intermediul dependenței față de presă, supusă ea însăși statului și pieței, și pasiunea, încurajată de fastul regimului imperial, pentru plăcerile și distracțiile facile, în teatru mai cu

seamă, favorizează expansiunea unei arte comerciale care ascultă direct de așteptările publicului. Împotriva acestei „arte burgheze" se perpetuează, cu dificultate, un curent „realist", care nu face decât să prelungească, modificând-o, tradiția „artei sociale" – pentru a recurge, o dată în plus, la etichetele epocii. Împotriva atât a uneia, cât și a celeilalte se definește, printr-un dublu refuz, o a treia poziție: aceea a „artei pentru artă".

Această taxinomie indigenă, născută din lupta clasificărilor al căror teren îl constituie câmpul literar, are meritul de a reaminti faptul că, în interiorul unui câmp aflat încă în curs de constituire, pozițiile interne se cuvin a fi înțelese ca tot atâtea specificări ale poziției generice ocupate de scriitori (sau de câmpul literar) în câmpul puterii sau, dacă vrem, ca tot atâtea forme particulare ale raportului ce se instaurează în chip obiectiv între scriitori, priviți în ansamblu, și puterile vremelnice.

Reprezentanții „artei burgheze", în marea lor majoritate autori de teatru, sunt strâns și direct legați de dominanți, atât prin origine, cât și prin stil de viață și sistem de valori. Această afinitate, aflată la originea însăși a succesului lor într-un gen care presupune o comunicare nemijlocită – deci o complicitate etică și politică – între autor și publicul său, le asigură nu numai importante profituri materiale – teatrul fiind, de departe, cea mai rentabilă dintre activitățile literare –, ci și tot soiul de profituri simbolice, începând cu emblemele consacrării burgheze, în special Academia. Asemenea, în pictură, unor Horace Vernet ori Paul Delaroche, apoi unor Cabanel, Bouguereau, Baudry ori Bonnat sau, în roman, unor Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyers etc. autori precum Émile Augier și Octave Feuillet oferă publicului burghez lucrări de teatru percepute ca „idealiste" (prin opoziție față de curentul numit „realist", însă la fel de „moral" și de moralizator ca și acesta și reprezentat, în teatru, de Dumas-Fiul, cu a sa *Damă cu camelii*, dar și, însă într-un cu totul alt mod, de *Henriette Maréchal* a fraților Goncourt): acest romantism edulcorat, căruia Jules de Goncourt îi exprimă cât se poate de bine formula generativă atunci când îl numește pe Octave Feuillet „Musset al familiilor", subordonează romanescul cel mai deșănțat gusturilor și normelor burgheze, celebrând căsătoria, buna administrare a patrimoniului, „aranjarea" onorabilă a copiilor.

Astfel, în *Aventuriera*, Émile Augier combină reminiscențe sentimentale din Hugo și Musset cu un elogiu închinat bunelor moravuri și vieții de familie, o

satiră la adresa curtezanelor și o condamnare a amorurilor târzii.[39] Însă abia odată cu *Gabrielle* restaurația artei „sănătoase și cinstite" atinge culmile antiromantismului burghez: această piesă în versuri, jucată în 1849, aduce în scenă o burgheză, măritată cu un notar mult prea prozaic pentru gustul ei, care, aflată pe punctul de a ceda avansurilor unui poet, îndrăgostit de „câmpiile prosternate în fața soarelui", descoperă dintr-o dată că adevărata poezie este în sânul căminului conjugal și, prăbușindu-se în brațele soțului ei, exclamă:

„O, tată de familie, o, poetule, te iubesc".

Vers care pare scris anume pentru a figura în parodiile de la „Le Garçon" și pe care Baudelaire, într-un articol apărut în *La Semaine théâtrale* din 27 noiembrie 1851 și intitulat „Les drames et les romans honnêtes" („Dramele și romanele oneste"), îl comentează în felul următor: „Un notar! Priviți-o pe această onestă burgheză gângurind amoros pe umărul bărbatului ei și făcându-i ochi dulci ca în romanele pe care le-a citit! Priviți-i pe toți notarii din sală aclamându-l pe autor, care tratează cu ei de la egal la egal și care îi răzbună pe toți acești ticăloși plini de datorii care cred că meseria de poet constă în a exprima mișcările lirice ale sufletului într-un ritm reglementat de tradiție!"[40] Aceeași intenție moralizatoare se afirmă și în cazul lui Dumas-Fiul, care pretinde a contribui la ameliorarea lumii printr-o zugrăvire realistă a problemelor burgheziei (bani, căsătorie, prostituție etc.) și care, împotriva lui Baudelaire, care proclama separarea artei de morală, va afirma, în 1858, în prefața la piesa sa *Băiatul din flori*: „Literatura care nu are în vedere perfectibilitatea, moralizarea, idealul, pe scurt, utilul, este o literatură rahitică și nesănătoasă, născută moartă".

La polul opus al câmpului se situează adepții artei sociale, care a cunoscut momentul ei de glorie în ajunul și imediat după zilele lui februarie 1848: republicani, democrați și socialiști de felul lui Louis Blanc sau Proudhon, ca și al lui Pierre Leroux și George Sand, care, în special în a lor *Revue indépendante*, închină imnuri lui Michelet, Quinet, Lamennais, Lamartine și, într-o mai mică măsură, lui Hugo, considerat prea „călduț". Ei condamnă arta „egoistă" a partizanilor „artei pentru artă" și cer literaturii să îndeplinească o funcție socială și politică.

În efervescența socială a anilor 1840, marcați și de manifestele în favoarea artei sociale emanând din cercurile fourieriste și saintsimoniste, își fac apariția tot felul de poeți „populari", precum Pierre Dupont, Gustave

[39] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 115-118.
[40] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, p. 39.

Mathieu[41] ori Max Büchon, traducător al lui Hebel, ca și tot soiul de „poeți-muncitori", patronați de George Sand și de Louise Colet.[42] Micile cenacluri ale boemei reunesc, în cafenele precum „Le Voltaire", „Le Momus" sau în redacțiile unor mărunte gazete literare precum *Le Corsaire-Satan*, scriitori extrem de diferiți de felul unor A. Gautier, Arséne Houssaye, Nerval, supraviețuitori ai celei dintâi boeme, dar și nume precum Champfleury, Murger, Pierre Dupont, Baudelaire, Banville și alte câțiva zeci de scriitori, căzuți în uitare (precum Monselet ori Asselineau). Acești autori, provizoriu apropiați, sunt sortiți unor destine divergente, precum Pierre Dupont și Banville, plebeul autor de cuplete facile și aristocratul republican îndrăgostit de forma clasică, ori Baudelaire și Champfleury, a căror prietenie deosebit de strânsă, legată în jurul lui Courbet (ei se întâlnesc în *L'Atelier*) și a comerțului mistic din „zilele de miercuri", va supraviețui dezacordului dintre ei cu privire la „realism".

În anii 1850, poziția aceasta este ocupată de reprezentanții celei de-a doua boeme sau, cel puțin, de tendința „realistă" ce se schițează în interiorul acesteia și al cărei teoretician va fi Champfleury. Această boemă „cheflie și băutoare"[43] prelungește cercul de la *Corsaire-Satan*. Ea își ține întrunirile pe „malul stâng", la braseria „Andler" și, câțiva ani mai târziu, la braseria „Des Martyrs", grupând, în jurul lui Courbet și Champfleury,

---

[41] Pierre Dupont era, după Béranger, șansonetistul cel mai celebru al mijlocului de secol. Poet romantic în tinerețe, laureat al Academiei în 1842, el se dezvăluie ca „poet al satului" în 1845, îndeosebi prin intermediul cântecului său, *Les Bœufs*, cunoscut pe atunci de toată lumea. Își recită poemele în cafenelele literare frecventate de boemă și, intrând în mișcarea populară, scrie, în ajunul revoluției de la 1848, cântece revoluționare, devenind, astfel, bardul noii republici. Este arestat și condamnat după lovitura de stat. Operele îi sunt publicate în 1851, sub titlul *Chants et Chansons*, cu o prefață de Baudelaire. Gustave Mathieu, prieten și imitator al lui Dupont, născut la Nevers și membru al grupului din Berry reunit în jurul lui George Sand, cunoaște o mare reputație literară după 1848, mai cu seamă ca urmare a poemelor sale politice, cântate, ca și cele ale lui Dupont, de către Darcier în cabaretele de pe „malul stâng" (*cf.* E. Bouvier, *La Bataille réaliste. 1841-1857*, Fortemoing, Paris, 1913).

[42] „Poeții-muncitori"' înfloresc în anii imediat anteriori lui 1848. Astfel, Charles Poncy, zidar din Toulon, publică în *L'Illustration* poeme care se bucură de un mare succes, provocând apariția unei întregi producții de cântece socialiste care nu sunt, de cele mai multe ori, decât niște imitații fade și stângace după Hugo, Barbier și Ponsard.

[43] C. Pichois, J. Ziegler, *Baudelaire*, ed. cit., p. 219.

poeți populari, pictori precum Bonvin și A. Gautier, criticul Castagnary, poetul fantezist Fernand Desnoyers, romancierul Hippolyte Babou, editorul Poulet-Malassis și, uneori, în ciuda dezacordurilor teoretice, Baudelaire. Prin stilul de viață cumsecade și spiritul de camaraderie, prin entuziasmul și pasiunea pentru discuțiile teoretice despre politică, artă și literatură, această adunare de tineri – scriitori, jurnaliști, aspiranți și studenți –, bazată pe întâlniri zilnice într-o cafenea, favorizează o ambianță de exaltare intelectuală cu totul opusă atmosferei rezervate și exclusiviste a saloanelor.

Solidaritatea pe care acești „intelectuali proletaroizi" o manifestă față de cei dominați se datorează, fără doar și poate, fie și numai în parte, legăturilor și atașamentelor lor provinciale și populare: Murger era fiul unui portar de imobil, de meserie croitor, tatăl lui Champfleury era secretar de primărie în Laon, al lui Barbara, mic negustor de instrumente muzicale în Orléans, al lui Bonvin, paznic de plantație, al lui Delvau, tăbăcar în foburgul Saint-Marcel etc. Însă, în răspăr cu ce vor ei să creadă și să lase să se creadă, ea nu este numai efectul direct al unei fidelități, al unor dispoziții moștenite: această solidaritate își trage seva și din experiențele asociate faptului de a ocupa, în sânul câmpului literar, o poziție dominată care nu este lipsită, evident, de legătură cu poziția lor de origine și, mai exact, cu dispozițiile, capitalul economic și cultural moștenite.

Putem prelua de la Pierre Martino o evocare a caracteristicilor sociale ale lui Murger, reprezentant exemplar al categoriei în discuție: „Era fiul unui portar de imobil, de meserie croitor, și sortit, firește, unei cu totul altfel de cariere decât aceea de redactor la *Revue des Deux Mondes*; numai ambiției mamei sale i se datorează depășirea, după nenumărate suferințe, a acestei etape neașteptate; fusese internat la un colegiu; se gândea uneori fără pic de entuziasm la această decizie maternă și își implora umilii părinți să-și lase copiii în starea în care se găseau. Studiile i-au fost neregulate și incomplete; copilul nu a beneficiat deloc de pe urma lor; a citit mai cu seamă poeți și a început să scrie versuri. Nu s-a gândit niciodată să refacă această educație ratată; ignoranța i-a fost foarte mare: îl admira plin de respect și de ingenuitate pe unul dintre prietenii săi care îl citise pe Diderot, dar nu-i trecea prin cap să-l imite. Judecata sa, chiar și odată cu înaintarea în vârstă, era lipsită de vigoare: reflecțiile sale, atunci când ajungea să atingă chestiuni sociale, politice, religioase și chiar literare, erau de o sărăcie remarcabilă. Căci unde ar fi putut să afle răgazul și mijloacele capabile să-i asigure spiritului său o hrană serioasă? De cum a ajuns să se certe cu tatăl său și să se refugieze la unul dintre «băutorii de apă», a început să se lupte cu adevărata mizerie, care i-a distrus în scurt timp sănătatea, l-a băgat de mai multe ori în spital și l-a doborât la patruzeci

de ani, uzat de atâtea privațiuni. Succesul cărților sale, survenit la capătul a zece ani peste măsură de duri, nu i-a adus decât o bunăstare dintre cele mai modeste și mijloacele de a trăi, singur, la țară. Experiența sa cu privire la lume a fost la fel de lacunară ca și educația de care a avut parte; nu a cunoscut, în materie de realitate, decât propria sa viață de boemă și cât a reușit să surprindă din viața țăranilor, în jurul casei sale din Marlotte; fapt care l-a făcut să se repete foarte mult."[44]

Champfleury, prieten apropiat al lui Murger, prezintă caracteristici cât se poate de asemănătoare: tatăl său este secretar de primărie în Laon; mama sa ține o modestă prăvălie. Urmează niște studii foarte scurte, după care pleacă la Paris, unde găsește de lucru la niște comisionari de librărie. Înființează, împreună cu o serie de tovarăși de restaurant, cenaclul „Băutorilor de apă". Publică în *L'Artiste* și în *Le Corsaire* (îndeosebi critică de artă). În 1846, intră în Societatea Oamenilor de Litere. Scrie foiletoane în reviste-magazin serioase. În 1848, se refugiază la Laon, însă primește două sute de franci din partea guvernului provizoriu. Întors la Paris, în anii 1850, îi frecventează pe Baudelaire și Bonvin, prietenii săi de multă vreme, ca și pe Courbet. Scrie mult să se poată întreține (romane, articole de critică, eseuri erudite). Se impune ca șef al „școlii realiștilor", fapt care îi atrage neplăceri cu cenzura. Grație lui Sainte-Beuve, obține în 1863 privilegiul Teatrului „des Funambules" (însă pentru puțin timp). În 1872, devine restaurator al muzeului din Sèvres.[45]

Cu toate că se definesc prin respingerea simultană a celor două poziții polare, cei care vor inventa, puțin câte puțin, ceea ce va purta denumirea de „artă pentru artă" și, implicit, normele câmpului literar, au în comun cu arta socială și cu realismul faptul de a se opune cu violență burgheziei și artei burgheze: cultul formei și al neutralității impersonale îi face să treacă drept apărătorii unei definiții „imorale" cu privire la artă, mai cu seamă atunci când, asemenea lui Flaubert, ei par a așeza căutarea formală în slujba unei coborâri de pe piedestal a lumii burgheze. Termenul de „realism" – cu siguranță la fel de vag caracterizat, în taxinomiile epocii, ca oricare alt echivalent al său de astăzi (precum „stângist" sau *radical*) – permite înglobarea într-o aceeași condamnare nu numai a lui Courbet, ținta inițială, ci și a lui Baudelaire și Flaubert, altfel spus, a tuturor acelora care, prin fond sau prin formă, par a amenința ordinea morală și, prin aceasta, înseși fundamentele ordinii stabilite.

---

[44] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, Hachette, Paris, 1913, p. 9.
[45] E. Bouvier, *La Bataille réaliste. 1841-1857*, ed. cit.

În procesul intentat lui Flaubert, rechizitoriul pronunțat de substitutul Pinard denunță „zugrăvirea realistă" și invocă morala, care „stigmatizează literatura realistă"; avocatul lui Flaubert se vede silit să recunoască, în apărarea sa, apartenența clientului său la „școala realistă". Diferitele puncte ale judecății reiau termenii acuzării de două ori și insistă asupra „realismului vulgar și adeseori șocant al zugrăvirii caracterelor"[46]. La fel, în alineatele condamnării *Florilor răului*, se poate citi că Baudelaire se făcuse vinovat de practicarea unui „realism grosolan și ofensator pentru pudoare", care provoacă „excitarea simțurilor"[47]. Nenumărate controverse istorice, cu privire la artă în special, dar și altele, s-ar lămuri sau, mai simplu, s-ar anula dacă ar fi posibilă aducerea la lumină, în fiecare caz în parte, a universului complet de semnificații distincte și de multe ori opuse pe care conceptele aflate în discuție – „realism", „artă socială", „idealism", „artă pentru artă" – le primesc în toiul luptelor purtate în interiorul câmpului privit în ansamblu (unde ele funcționează de multe ori, inițial, ca enunțuri denunțătoare, ca insulte – cum e, în cazul de față, noțiunea de „realism") sau în cadrul subcâmpului acelora ce se reclamă de la ele ca de la niște embleme (precum diferiții apărători ai „realismului", în literatură, în pictură, în teatru etc.). Neuitând că sensul acestor cuvinte – pe care discuția teoretică le eternizează dezistoricizându-le (această dezistoricizare, simplu efect, de multe ori, al ignoranței, reprezentând una dintre condițiile de bază ale dezbaterii zise „teoretice") – se modifică neîncetat de-a lungul timpului, așa cum se modifică și câmpul luptelor corespondente și raporturile de forță dintre utilizatorii respectivelor concepte, care nu ignoră, desigur, niciodată cu atâta desăvârșire istoria anterioară a taxinomiilor cu care operează ca atunci când construiesc genealogii mai mult politice decât științifice pentru a conferi mai multă forță simbolică întrebuințărilor lor prezente.

Într-un alt sens însă, așa cum depun mărturie procesele cărora le fac obiectul și cărora am greși dacă le-am subestima seriozitatea, adepții „artei pure" merg mult mai departe decât tovarășii lor de drum, aparent mai radicali: detașarea „estetă" care, așa cum se va vedea, constituie adevăratul principiu al revoluției simbolice înfăptuite de ei, îi conduce spre despărțirea de conformismul moral al artei burgheze, ferindu-i, însă, să cadă în cealaltă formă de complezență estetică ilustrată de partizanii „artei sociale" și chiar de „realiști" atunci când, de pildă, aceștia exaltă „virtutea superioară a celor oprimați", atribuind poporului, asemenea lui

[46] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Conard, Paris, pp. 577, 581, 629, 630.

[47] C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, La Baconnière, Neuchâtel, 1976, p. 137.

Champfleury, „un sentiment al lucrurilor mari, superior celor mai buni judecători"[48].

Acestea fiind spuse, granița rămâne, totuși, nesigură între spiritul de provocare ironică și de transgresare plină de frondă, corelativ unei deschideri moderate spre avangarda literară, ce-i caracterizează pe cei dintâi, și spiritul contestatar, mai radical politic decât estetic, afirmat de cei din urmă. Firește că, după lovitura de stat, diferențele de stil de viață, asociate originii sociale, continuate de poziția ocupată în interiorul câmpului, favorizează constituirea unor grupuri distincte (cu, pe de o parte, cafenelele „Divan Le Peletier", „Paris" și publicația *La Revue de Paris*, care reunește scriitori deja mai mult sau mai puțin consacrați și dedicați artei pentru artă – Banville, adoptat de cele mai mari reviste, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, frații de la Madelène, Murger, devenit celebru, Karr, de Beauvoir, Gavarni, frații Goncourt etc. – și, de cealaltă parte, braseria „Andler" și braseria „des Martyrs", care îi reunește pe „realiști": Courbet, Champfleury, Chenavard, Bonvin, Barbara, Desnoyers, P. Dupont, G. Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès, Montégut, Poulet-Malassis etc.); cu toate acestea, cele două grupuri nu sunt separate strict și trecerile de la unul la celălalt sunt frecvente: Baudelaire, Poulet-Malassis, Ponselet, situați, politic, cel mai la stânga, fac frecvente incursiuni la braseria „Andler", tot ața cum Chenavard, Courbet ori Vallès evadează la „Divan Le Peletier".

Mai mult decât o poziție gata constituită, pe care este suficient s-o adopți, asemenea acelora care, prin funcțiile sociale pe care le îndeplinesc sau le revendică, se întemeiază pe însăși logica funcționării sociale, „arta pentru artă" este o *poziție de inventat*, lipsită de orice echivalent în câmpul puterii și care ar putea sau chiar ar trebui să nici nu existe ca atare. Chiar dacă este înscrisă, în stare potențială, în chiar spațiul pozițiilor deja existente și chiar dacă unii dintre poeții romantici îi schițaseră deja imperativele, cei care pretind a o ocupa nu o pot face să existe efectiv decât constituind câmpul în interiorul căruia ea își poate afla locul, altfel spus, revoluționând o lume a artei care o exclude, de fapt și de drept. Ei sunt nevoiți, prin urmare, să inventeze, împotriva pozițiilor deja stabilite și a

[48] B. Russell, „The Superior Virtue of the Oppressed", *The Nation*, 26 iunie 1937, și Champfleury, *Sensations de Josquin*, p. 215, citați de R. Cherniss, „The Antinaturalists", în G. Boas (ed.), *Courbet and the Naturalistic Movement*, Russell and Russell, New York, 1967, p. 97.

ocupanților lor, tot ceea ce o definește ca specific și, mai presus de toate, acest personaj social fără precedent care este scriitorul sau artistul modern, profesionist cu normă întreagă, dedicat muncii sale în mod total și exclusiv, indiferent la imperativele politice și la injoncțiunile moralei și nerecunoscând nici o altă jurisdicție în afara normei specifice propriei sale arte.

Dubla ruptură

Ocupanții acestei poziții contradictorii sunt condamnați să se opună, din două puncte de vedere deosebite, diferitelor poziții deja stabilite și, în felul acesta, să încerce a concilia ireconciliabilul, adică cele două principii opuse aflate la originea acestui dublu refuz. Împotriva „artei utile" – variantă oficială și conservatoare a „artei sociale", având-l pe Maxime Du Camp, prieten apropiat al lui Flaubert, printre susținătorii cei mai notorii – și împotriva artei burgheze, vehicul inconștient și aprobator al unei doxa etice și politice, ei caută libertatea etică și chiar provocarea profetică; ei înțeleg să-și afirme mai presus de orice distanța față de toate instituțiile – stat, Academie, presă –, fără însă a se recunoaște în delăsarea spontaneistă a boemilor, care se reclamă și ei de la aceleași valori de independență, dar cu scopul de a legitima transgresiuni lipsite de urmări propriu-zis estetice sau, pur și simplu, decăderi în facilitate și „vulgaritate".

Dacă refuză existența burgheză căreia îi erau promiși, adică în același timp cariera și familia, ei nu o fac pentru a schimba o sclavie cu alta, acceptând, asemenea lui Gautier și atâtor altora, servituțile industriei literare sau ale jurnalismului ori punându-se în slujba unei cauze, oricât de nobilă și de generoasă ar fi ea. În acest sens, atitudinea lui Baudelaire, mai cu seamă în 1848, este exemplară: el nu se bate pentru republică, ci pentru revoluție, pe care o iubește în sine, într-un soi de artă pentru artă a revoltei și a transgresiunii. În preocuparea lor de a se plasa pe verticala alternativelor obișnuite, de a le surmonta survolându-le, ei își impun o extraordinară disciplină, deliberat asumată, îndreptată împotriva facilităților pe care și le acordă adversarii lor din ambele tabere. Autonomia lor constă într-o supunere liber aleasă, dar necondiționată, față de noile legi pe care ei le inventează și pe care înțeleg să le impună în întreaga Republică a Literelor.

Rezultă de aici că ei sunt sortiți să resimtă cu o dublă intensitate contradicțiile inerente statutului de „rude sărace" ale familiei burgheze înscris în poziția dominată pe care câmpul de producție culturală o ocupă în

câmpul puterii. (Ceea ce înseamnă că i se poate imputa acestei poziții esențialul a ceea ce Sartre, în cazul lui Flaubert, atribuie raportului cu familia și cu clasa de origine.) Și poate că nu este exagerat să vedem în poemul atât de semnificativ intitulat *Héautontimoroumenos* („cel care se pedepsește pe sine") o expresie simbolică a extraordinarei tensiuni rezultate din relația contradictorie de participare-excludere care îl leagă pe Baudelaire de dominanți și de dominați:

Sunt rana și cuțitul crunt!
Obraz și palmă totodată!
Sunt brațele, dar sunt și roată,
*Victima și călăul sunt.**

Pentru cine ar putea să mă suspecteze că suprasolicit acest text (păcat atribuit, de obicei, interpreților inspirați), țin să amintesc următorul pasaj, în care ar fi o eroare să se vadă o simplă provocare a unui cinism estet (deși e vorba și de așa ceva) și în care Baudelaire, după revoluția de la 1848, ajunge să se identifice cu ambele tabere: „Aș fi vrut să fiu pe rând călău și victimă, pentru a cunoaște senzațiile pe care un om le încearcă în ambele cazuri".

Chiar și estetica lui Baudelaire își află, în mod evident, principiul în dubla ruptură pe care o operează și care se manifestă în special printr-un soi de exhibare permanentă a unei singularități paradoxale: dandysmul său nu este doar o voință de a crea impresii și de a ului, o ostentație a diferenței sau chiar o plăcere de a displăcea, o intenție concertată de a deconcerta, de a scandaliza, prin voce, gesturi, glume sarcastice; este și – mai cu seamă – o postură etică și estetică orientată integral în direcția unei culturi (nu a unui cult) a eului, adică în direcția unei exaltări și a unei concentrări a tuturor capacităților sensibile și intelectuale. Ura față de formele despletite ale romantismului, care fac ravagii în cadrul școlii bunului-simț – atunci când, de exemplu, un Émile Augier se instituie în apărător al unei poezii dedicate „sentimentelor adevărate", altfel spus, sănătoaselor pasiuni ale iubirii de familie și de societate –, joacă un rol de primă însemnătate în condamnarea improvizației și a lirismului în favoarea trudei și a căutării; în același timp însă, refuzul transgresiunilor

---

* Traducere de Șerban Bascovici, în Charles Baudelaire, *Florile răului*, ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 247 (n.tr.).

facile, cantonate cel mai adesea în planul etic, se află la originea voinței de a introduce măsura și metoda până și în acea formă controlată de libertate care este „cultul senzației multiplicate".

În acest loc geometric al contrariilor (care nu are nimic din „linia de mijloc" propovăduită de Victor Cousin), se situează și Flaubert, ca și mulți alții, foarte diferiți între ei și niciodată constituiți într-un grup propriu-zis, precum Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aurevilly etc.[49] Și am să citez o singură formulare, însă cât se poate de exemplară, a acestor duble refuzuri care se regăsesc în toate domeniile existenței, începând cu politica și terminând cu estetica propriu-zisă, a căror formulare ar putea fi enunțată astfel: îl detest pe X (un scriitor, o manieră, o mișcare, o teorie etc., în cazul de față realismul, Champfleury etc.), dar tot atât de mult detest și opusul lui X (în cazul de față, falsul idealism al unor Augier și Ponsard, care, ca și mine, se opun lui X, adică realismului și lui Champfleury; dar și, dintr-un alt punct de vedere, romantismului, ca Champfleury): „Lumea mă crede îndrăgostit de real, pe când eu nu-l pot suferi; fiindcă din ură pentru realism mi-am întreprins romanul. Dar nu detest mai puțin falsa idealitate cu care suntem înșelați în ziua de astăzi"[50].

Această formulă generativă, forma transformată a proprietăților contradictorii ale poziției ocupate, permite accederea la o înțelegere cu adevărat genetică a multor particularități din luările de poziție ale ocupanților acestei poziții, înțelegere re-creatoare care nu are nimic de-a face cu empatia proiectivă. Am în vedere, de pildă, neutralismul politic al acestor scriitori, care se manifestă prin relații și prietenii cât se poate de eclectice și se asociază cu refuzul oricărei angajări („Prostia", conform celebrei formule a lui Flaubert, „constă în a vrea să tragi concluzii"), al oricărei consacrări oficiale („Onorurile dezonorează", spune același Flaubert) și, mai presus de orice, al oricărei specii de predicație etică sau politică, indiferent dacă este vorba de glorificarea operelor burgheze sau de educarea maselor în spiritul principiilor republicane ori socialiste.

Preocuparea de a se ține la distanță față de toate locurile sociale (ca și față de locurile comune prin care cuminecă ocupanții acestor locuri)

---

[49] Am văzut că, într-o scrisoare datată 31 ianuarie 1862, în care îi răspundea lui Flaubert care-și exprimase „stupefacția" în legătură cu candidatura pentru Academie, Baudelaire manifestă cât se poate de clar conștiința unei solidarități.

[50] Gustave Flaubert, scrisoare către Edma Roger des Genettes, 30 octombrie 1856, *Corespondență*, ed. cit., p. 248.

impune refuzul de a se adapta la așteptările publicului, de a le da curs sau de a le devansa, așa cum fac autorii de piese de succes sau de foiletoane. Flaubert, care împinge, fără îndoială, cel mai departe această opțiune pentru indiferență, îi reproșează lui Edmond de Goncourt faptul că s-a adresat publicului, în prefața la *Frații Zemganno*, pentru a-i explica intențiile estetice ale operei: „Ce nevoie ai să vorbești direct publicului? Nu e demn de confidențele noastre"[51]. Iar lui Renan, referitor la *Rugăciunea de pe Acropole*, îi scrie: „Nu știu dacă există în franceză o mai frumoasă pagină de proză. [...] E splendidă și sunt convins că burghezul nu înțelege o iotă. Cu atât mai bine!".[52] Cu cât artistul se afirmă ca atare afirmându-și autonomia, cu atât el și-l reprezintă și îl constituie pe „burghez", în care înglobează, precum Flaubert, atât „burghezul în salopetă", cât și „burghezul în redingotă", ca „beotian" și ca „filistin", incapabil să iubească opera de artă, să și-o aproprie în mod autentic, adică simbolic.

„Înțeleg, prin cuvântul «burghez», atât pe burghezii în salopetă, cât și pe burghezii în redingotă. Noi și numai noi, oamenii de litere, suntem poporul sau, mai bine zis, tradiția umanității."[53] Sau: „Da, or să-mi sară la beregată, fii sigur. *Salammbô* îi va deranja pe burghezi, adică pe toată lumea..."[54] „Burghezii erau aproape toată lumea, bancherii, agenții de schimb, notarii, negustorii, vânzătorii din prăvălii și ceilalți, toți cei care nu făceau parte din misteriosul cenaclu și își câștigau existența în mod prozaic".[55] Dacă artiștii puri se simt îndemnați, din ură față de „burghez", să-și proclame solidaritatea cu cei proscriși de brutalitatea intereselor și a prejudecăților – boemul, saltimbancul, nobilul ruinat, slujnica cu suflet mare și prostituata, soi de figură simbolică a relației dintre artist și piață –, ei pot ajunge și să se apropie de „burghez", atunci când se simt amenințați de boemă.[56]

---

[51] Gustave Flaubert, scrisoare către E. de Goncourt, 1 mai 1879, *Corespondență*, ed. cit., p. 437.

[52] Gustave Flaubert, scrisoare către E. Renan, 13 decembrie 1876, *Correspondance*, C., vol. VII, p. 368 [incomplet tradusă în ediția românească, *cf.* Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 413 – n.tr.].

[53] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, mai 1867, *Correspondance*, P., vol. III, p. 642.

[54] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Feydeau, 17 august 1861, *Correspondance*, P., vol. III, p. 170.

[55] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, citat de P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Maspero, Paris, 1970, p. 20.

[56] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 154-155.

Oroarea față de *burghez* se hrănește, în chiar sânul microcosmului artistic, orizontul prim al tuturor conflictelor estetice și politice, din repulsia față de „artistul burghez", care, prin succesul și notorietatea sa, răsplată, aproape întotdeauna, pentru servilismul său față de public sau față de puterile vremelnice, reamintește posibilitatea, aflată în permanență la îndemâna artistului, de a face negoț cu arta sau de a deveni responsabil de plăcerile celor puternici, în felul lui Octave Feuillet și al prietenilor acestuia: „Există ceva de o mie de ori mai periculos decât burghezii", scrie Baudelaire în *Curiozități estetice*, „și anume artistul burghez, care a fost creat pentru a se interpune între artist și geniu, ascunzându-l pe unul de celălalt." Scriitorii „puri" ajung însă, totodată, ca urmare a concepției lor deosebit de exigente referitoare la travaliul artistic, să privească la proletariatul literar cu un dispreț de profesioniști, dispreț aflat, fară doar și poate, la originea reprezentării pe care și-o fac despre „plebe". În *Jurnalul* lor, frații Goncourt denunță „tirania braseriilor și a boemei cu privire la toți lucrătorii curați", opunându-l pe Flaubert „marilor oameni ai boemei", de felul lui Murger, pentru a-și justifica propria convingere că „trebuie să fii un om cinstit și un burghez onorabil pentru a fi un om de talent". Cât despre Baudelaire și Flaubert – pe care percepția predominantă, atât din interiorul câmpului, cât și din afara acestuia, îi așează, cu totul împotriva voinței lor, în rândul „realiștilor" –, ei se opun umanismului vag al artei sociale și al realiștilor proudhoniști, prin rigoarea eticii lor profesionale, care îi determină să respingă identificarea libertății cu delăsarea, și prin aristocratismul eticii lor personale, care le inspiră aceeași oroare pentru toate formele de *fariseism*, fie el conservator sau progresist. Astfel, atunci când, de pildă, Hugo îi scrie că nu „a spus niciodată Artă pentru artă", ci „Artă pentru Progres", Baudelaire (care, într-o scrisoare către mama sa, vorbește despre *Mizerabilii* ca despre o „carte imundă și ineptă") își dublează disprețul față de sacerdoțiul politic al magului romantic. După perioada militantă din 1848, i se alătură lui Flaubert în atitudinea lui dezvrăjită ce ajunge la refuzul oricărei încercări de inserare în lumea socială și la condamnarea nediferențiată a tuturor acelora care cedează cultului cauzelor drepte, precum George Sand, calul său de bătaie preferat. Și unul și celălalt se întâlnesc în batjocorirea adepților „catolicismului social", acuplare monstruoasă, pentru a cita liber o scrisoare a lui Flaubert către George Sand, între „Imaculata Concepțiune și gamelele muncitorești"[57].

[57] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 19 septembrie 1868, *Correspondance*, P., vol. III, p. 805.

„I-am înghițit recent pe Lamennais, Saint-Simon, Fourier; și îl reiau pe Proudhon integral. [...] Există un lucru frapant și care îi unește pe toți: ura față de libertate, ura față de Revoluția Franceză și față de filosofie. Sunt, cu toții, niște inși de Evul Mediu, spirite îngropate în trecut. Ce pedanți! Ce aere de pedagogi de internat! Niște seminariști puși pe chef sau niște casieri cuprinși de delir. Dacă nu au ieșit victorioși în '48 este pentru că se plasau în afara marelui curent tradițional. Socialismul este o fața a trecutului, așa cum iezuitismului este o alta. Marele maestru al lui Saint-Simon a fost domnul de Maistre și încă nu se cunoaște tot ceea ce Proudhon și Louis Blanc au preluat de la Lamennais."[58] Nu putem să nu ne aducem aminte că, în *Educația sentimentală*, Flaubert îi îngroapă sub un același dispreț atât pe conservatorii atașați ordinii burgheze, cât și pe reformatorii îndrăgostiți de himere. Și aici însă Baudelaire se arată mult mai radical decât Flaubert; mai cu seamă în ceea ce o privește pe George Sand: proastă, greoaie, guralivă, „ea manifestă în privința ideilor morale aceeași adâncime de judecată [...] ca a portăreselor și a fetelor întreținute"; „teoloagă a sentimentului", ea „suprimă infernul din amiciție pentru specia umană". Baudelaire denunță, totodată, „erezia învățământului" care vrea ca scopul poeziei să fie „o învățătură oarecare". Și îl atacă la fel de violent și pe Veuillot, care, la rândul său, atacase arta pentru artă, spunând despre el că este „utilitar precum un democrat"[59].

O lume economică pe dos

Revoluția simbolică prin care artiștii se eliberează de comandamentele cererii burgheze, refuzând să recunoască alt stăpân în afara propriei lor arte, are drept consecință dispariția pieței. Căci ei nu pot, într-adevăr, să triumfe asupra „burghezului" în lupta lor pentru dobândirea controlului asupra sensului și funcției activității artistice fără a-l anula, implicit, pe acesta ca potențial client. În clipa când ei afirmă, prin Flaubert, că „o operă de artă [...] este inapreciabilă, nu are valoare comercială, nu poate fi plătită", este ne-prețuită, altfel spus, străină logicii obișnuite a economiei obișnuite, ei descoperă că ea este efectiv lipsită de valoare comercială, că nu are o piață a ei. Ambiguitatea frazei lui Flaubert, care spune ambele lucruri deodată, obligă la descoperirea acestui soi de mecanism infernal pe care artiștii îl pun în mișcare și în care se află totodată prinși:

---

[58] Gustave Flaubert, scrisoare către Edma Roger des Genettes, vara 1864, *Correspondance*, P., vol. III, p. 402.

[59] Charles Baudelaire, scrisoare către Barbey d'Aurevilly, 9 iulie 1860, citată în C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, ed. cit., p. 177.

impunând ei înșiși necesitatea care le constituie virtutea, ei pot fi oricând suspectați de transformarea necesității în virtute.

Flaubert a simțit foarte bine principiul noii economii: „Când nu te adresezi mulțimii, este firesc ca mulțimea să nu te plătească. Asta-i economie politică. Or, susțin că o operă de artă (demnă de acest nume și făcută cu conștiință) este inapreciabilă, nu are valoare comercială, nu poate fi plătită. Concluzie: dacă artistul nu are rente, trebuie să crape de foame! Se crede că scriitorul, pentru că nu mai primește subvenții de la cei suspuși, este mai liber, mai nobil. Toată noblețea lui socială constă acum în a fi egalul unui băcan. Ce progres!"[60] „Cu cât ești mai conștiincios în lucrul tău, cu atât ai mai puțin profit. Mențin această axiomă cu gâtul sub ghilotină. Suntem muncitori de lux; or, nimeni nu-i destul de bogat ca să ne plătească. Dacă vrei să câștigi bani cu pana, trebuie să faci gazetărie, foileton sau teatru."[61]

Această antinomie a artei moderne înțeleasă ca artă pură se manifestă prin faptul că, pe măsură ce autonomia producției culturale crește, vedem crescând și intervalul de timp necesar pentru ca operele să ajungă să impună publicului (în cea mai mare parte a timpului, împotriva criticilor) normele propriei lor percepții, pe care ele le aduc cu sine. Acest decalaj temporal dintre ofertă și cerere tinde să devină caracteristica structurală a câmpului de producție restrânsă: în acest univers economic efectiv anti-economic ce se instaurează la polul economic dominat, dar simbolic dominant al câmpului literar – în poezie prin Baudelaire și parnasieni, iar în roman prin Flaubert (în pofida succesului de scandal, bazat pe o neînțelegere, al *Doamnei Bovary*) – producătorii pot să nu-i aibă drept clienți, fie și doar pe termen scurt, decât pe propriii lor concurenți (astfel, atunci când, sub cel de-al Doilea Imperiu, odată cu instaurarea cenzurii, marile reviste își închid porțile în fața scriitorilor tineri, asistăm la o proliferare a revistelor mărunte, sortite, în marea lor majoritate, unei existențe efemere, care își recrutează cititorii în special din rândul colaboratorilor și al prietenilor

---

[60] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 12 decembrie 1872, *Corespondență*, ed. cit., p. 376.

[61] Gustave Flaubert, scrisoare către contele René de Maricourt, 4 ianuarie 1867, *Corespondență*, ed. cit., p. 347. Relația ambivalentă pe care ei o întrețin cu publicul burghez și cu autorii care acceptă să-l servească explică, fără doar și poate, în parte cel puțin, de ce, cu excepția lui Bouilhet și a lui Théodore de Banville, adepții artei pentru artă au avut parte de eșecuri răsunătoare în teatru, asemenea lui Flaubert și fraților Goncourt sau asemenea lui Gautier și Flaubert, care s-au văzut nevoiți să păstreze la sertar nenumărate librete și scenarii.

acestora). Ei se văd, prin urmare, nevoiți să accepte toate consecințele faptului că nu pot să conteze decât pe o remunerare întârziată, amânată, spre deosebire de „artiștii burghezi", care se pot baza pe o clientelă imediată, sau de producătorii mercenari de literatură comercială, precum autorii de vodeviluri sau de romane populare, care au posibilitatea de a extrage venituri importante din producția lor, asigurându-și, în același timp, și o reputație de scriitori sociali și chiar socialiști, asemenea lui Eugène Sue.

Eugène Sue este, fără doar și poate, unul dintre primii, dacă nu chiar primul care, mai mult inconștient decât conștient, a încercat să compenseze discreditarea asociată succesului „popular" prin invocarea unei vagi filosofii socialiste. Extraordinarul interes suscitat de el prin aplicarea procedeelor romanului istoric în zugrăvirea claselor dominate, oferind astfel abonaților burghezi ai ziarului *Le Constitutionnel* o formă renovată de exotism, și-a găsit reversul în acuzele de imoralitate și de atac la adresa bunului gust care i-au fost de mult ori adresate. „Socialismul", asemenea, în cazul lui Champfleury, realismului, permite așezarea „romanului de moravuri" popular pe o bază în același timp estetică și politică; ceea ce a făcut ca Eugène Sue, dacă este să-i dăm crezare lui Champfleury, să ajungă să fie citit de către burghezi ca un „romancier moral".

Unii scriitori, precum Leconte de Lisle, merg chiar până la a vedea în succesul imediat „marca unei inferiorități intelectuale". Iar mistica, cu ecouri christice, a „artistului damnat", sacrificat pe Pământ și mântuit în ceruri, nu reprezintă, desigur, decât transfigurarea sub formă de ideal sau de ideologie profesională a contradicției specifice modului de producție pe care artistul pur urmărește să îl instituie. Căci ne aflăm, într-adevăr, într-o lume economică pe dos: artistul nu poate să triumfe pe teren simbolic decât pierzând pe teren economic (fie și pe termen scurt), și invers (fie și pe termen lung).

Această economie paradoxală conferă, într-un mod la fel de paradoxal, întreaga pondere proprietăților economice moștenite, în primul rând rentei, care reprezintă singura condiție a supraviețuirii în absența pieței. În termeni mai generali și împotriva reprezentării mecaniciste a influenței determinărilor sociale pe care o acceptă mult prea des istoria socială și sociologia artei și a literaturii, efectele probabile ale proprietăților atașate agenților – fie în stare obiectivă, asemenea capitalului economic și rentei, fie în stare încorporată, precum dispozițiile constitutive ale *habitus*-ului – depind de starea câmpului de producție. Altfel spus, dispoziții identice pot genera luări de poziție dintre cele mai diferite, opuse chiar, de exemplu pe

tărâm politic sau religios, în funcție de starea câmpului (și aceasta, uneori, în limitele unei singure vieți, după cum stau dovadă numeroasele „convertiri" etice și politice care au putut fi observate în intervalul 1840-1880).

Acest fapt constituie o condamnare a tendinței de a transforma originea socială într-un principiu explicativ independent și transistoric, după modelul, de pildă, al celor care stabilesc o opoziție universală între scriitorii-patricieni și scriitorii-plebei. Dacă tendința de a reduce explicarea cu ajutorul *relației dintre un habitus și un câmp* la explicarea directă și mecanică prin „originea socială" se cere permanent combătută este, desigur, pentru că această formă de gândire simplistă este încurajată de obișnuințele polemicii ordinare, care utilizează pe scară largă insulta genealogică („Copil de burghez!"), și de rutina cercetării, atât a celei monografice („omul și opera"), cât și a celei statistice.

La fel ca în *Educația sentimentală*, „moștenitorii" dețin un avantaj decisiv atunci când este vorba de arta pură: capitalul economic moștenit – care are darul de a elibera din chingile și din urgențele cererii imediate (ale gazetăriei, de pildă, care îl copleșesc pe un Théophile Gautier) și de a oferi posibilitatea de a rezista în absența pieței – reprezintă unul dintre factorii cei mai importanți ai reușitei diferențiate a întreprinderilor de avangardă și a investițiilor pierdute sau pe termen foarte lung: „Flaubert", îi spune Théophile Gautier lui Feydeau, „a fost mai deștept decât noi [...]. A avut inteligența să apară pe lume cu un patrimoniu oarecare, lucru absolut indispensabil pentru cine vrea să facă artă". Și nu Flaubert ar fi fost cel care l-ar fi contrazis, el care, în momentul morții „bunului Théo", îi scria lui Feydeau să ia exploatarea al cărei obiect îl făcuse Gautier de-a lungul întregii sale vieți drept principiu al unei biografii concepute ca o „răzbunare". Nu există o mai bună ilustrare a condiției de „muncitor literar" de care a avut parte Gautier – obligat, cu începere din 1837, să producă săptămânal recenzii teatrale pentru *La Presse* – decât conflictele care l-au opus lui Émile de Girardin, directorul ziarului, în special cu ocazia călătoriei sale în Spania, sau rândurile scrise de Maxime Du Camp despre șederea lui Gautier în Orient: „Fiecare etapă a drumului se măsura după paginile pe care le trimitea ziarului său: număra kilometrii parcurși în funcție de numărul de rânduri pe care aceștia îl costau"[62].

---

[62] M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, Paris,1895, p. 120, citat de M. C. Schapira, „L'aventure espagnole de Théophile Gautier", în R. Bellet (éd.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, PUL, Lyon, 1985, pp. 21-42 (despre relațiile dintre Gautier și Girardin, a se vedea în special pp. 22-25).

Tot banii (moșteniți) sunt cei care asigură libertatea față de bani. Cu atât mai mult cu cât, oferind asigurări, garanții, plase de protecție, averea conferă îndrăzneala căreia norocul îi surâde, în materie de artă, mai mult, nu încape îndoială, decât oriunde altundeva. Ea îi ferește pe scriitorii „puri" de compromisurile la care îi expune absența rentei, așa cum depun mărturie faimoasa pensie a lui Leconte de Lisle sau demersurile lui Flaubert în sprijinul prietenului său, Louis Bouilhet, mai puțin norocos decât el: „Acum, referitor la problema *subsidiilor*. Te asigur că doamna Str[oehlin] va putea foarte bine să-i solicite pentru tine împăratului în persoană *locul* pe care îl vei dori. Găsește unul, de azi în trei săptămâni, caută. Profită fără s-o arăți de statele de serviciu ale tatălui tău. Vom vedea. Am putea să cerem o pensie, însă ai fi nevoit s-o plătești cu moneda meseriei tale, în cantate, epitalamuri etc., nu, nu."[63]

Flaubert este, însă, la fel de îndreptățit să se revolte și împotriva „poveștii comode" („Ce fericit ești că poți lucra fără să te grăbești, grație rentei tale") cu care confrații „îl pisează". Chiar dacă nu încape nici o îndoială că libertatea obiectivă față de puterile vremelnice și față de cei puternici asigurată de rentă favorizează libertatea subiectivă, nu este însă mai puțin adevărat că ea nu reprezintă o condiție necesară, cu atât mai puțin suficientă, a independenței și a *indiferenței* față de atracțiile mondene, chiar și cele mai specifice, precum laudele criticii sau succesele literare, indiferență pe care o poate asigura doar învestirea totală într-un proiect intelectual autentic: „Succesul, timpul, banii și *tiparul* sunt surghiunite în străfundul gândirii mele în orizonturi foarte vagi și total indiferente. Toată chestia asta mi se pare proastă ca o ciubotă și nedemnă (repet cuvântul, *nedemnă*) să-ți tulbure mintea. Nerăbdarea literaților de a se vedea tipăriți, jucați, cunoscuți, lăudați, mă uimește ca o nebunie. Mi se pare a avea tot atâtea raporturi cu munca lor ca și cu jocul de domino sau cu politica. Asta-i. Oricine poate face ca mine. Să lucreze la fel de încet și mai bine. Trebuie

---

[63] Gustave Flaubert, scrisoare către Louis Bouilhet, 30 septembrie 1855, *Correspondance*, P., vol. II, p. 598. Această scrisoare constituie o ocazie de a verifica, o dată în plus, importanța capitalului social deținut de Flaubert: doamna Stroehlin, prietenă intimă a mamei lui Flaubert, vecina sa din Rouen, „era în bune relații cu autoritățile imperiale". Spre deosebire de Flaubert, Bouilhet pare a fi fost cu totul lipsit de capital social, ca și – lucrurile acestea merg de multe ori mână în mână – de dispozițiile care permit dobândirea unuia (după cum îi reproșează în mai multe rânduri Flaubert).

numai să se scuture de anumite gusturi și să se lipsească de câteva răsfățuri. Nu sunt virtuos, ci numai consecvent. Și cu toate că am mari nevoi (despre care nu scot o vorbă), m-aș face mai degrabă pedagog într-un colegiu decât să scriu patru rânduri pentru bani."[64]

Putem extrage de aici, pentru cei care-l reclamă, un criteriu suficient de indiscutabil pentru măsurarea valorii oricărei producții artistice și, în general, intelectuale: investiția în operă, care se poate măsura după costurile în efort, în sacrificii de toate felurile și, până la urmă, în timp, mergând chiar din această cauză mână în mână cu independența față de forțele și de constrângerile ce se exercită din afara câmpului sau, mai rău, chiar din interiorul lui, de felul seducțiilor exercitate de modă sau al presiunii conformismului etic și logic, prin, de pildă, problematicile obligatorii, subiectele impuse, formele de exprimare agreate etc.

Poziții și dispoziții

Prin urmare, abia după ce am caracterizat diferitele poziții putem să ne întoarcem la agenții singulari și la diferitele proprietăți personale care îi predispun, mai mult sau mai puțin, să le ocupe și să actualizeze potențialitățile înscrise în ele. Este remarcabil faptul că mai toți adepții „artei pentru artă" – obiectiv foarte apropiați unii de alții prin luările lor de poziție politice și estetice[65] și care, fără a forma un grup propriu-zis, sunt legați prin relații de stimă reciprocă și uneori chiar de prietenie – sunt la fel de apropiați și prin traiectoriile lor sociale (așa cum erau, am văzut, și partizanii „artei sociale" sau cei ai „artei burgheze").

Astfel, Flaubert și Fromentin sunt fiii unor mari medici de provincie, Bouilhet este și el fiu de medic, dar de mai mică anvergură (și, în plus, mort foarte tânăr), Baudelaire este fiul unui șef de birou la Camera *pair*-ilor ce se voia și pictor și fiul vitreg al unui general, Leconte de Lisle era fiul unui plantator din insula La Réunion, în vreme ce Villiers de L'Isle-Adam provine dintr-o veche familie nobiliară, iar Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly și frații

---

[64] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Feydeau, 15 mai 1859, *Corespondență*, ed. cit., pp. 288-289.

[65] Prin simplul fapt al grupării tematice, foarte frumoasa lucrare a lui Albert Cassagne oferă o dovadă strivitoare în acest sens: în ea putem citi, de exemplu, judecățile cu privire la sufragiul universal sau la instruirea poporului: *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 195-198.

Goncourt se trag din familii de mică nobilime de provincie. Referitor la mai mulți dintre ei, biografii notează că tații lor „visau pentru ei o poziție socială înaltă", ceea ce explică, desigur, faptul că aproape toți au început sau au urmat studii de drept (asemenea lui Frédéric...): este cazul lui Flaubert, al lui Banville, al lui Barbey d'Aurevilly, al lui Baudelaire și al lui Fromentin.

Atât burghezia talentată, cât și nobilimea de tradiție au în comun favorizarea unor dispoziții aristocratice care îi fac pe acești scriitori să se simtă la fel de îndepărtați și de declamațiile demagogice ale susținătorilor „artei sociale", pe care îi identifică cu plebea gazetărească a boemei[66], dar și de distracțiile facile ale „artiștilor burghezi", care, proveniți, în marea lor majoritate, din burghezia de afaceri, nu sunt pentru ei altceva decât niște negustori în templu, recunoscuți ca maeștri în arta de a recupera, prin caricaturizare, valorile marii tradiții romantice.

Fiind dotați aproape în egală măsură cu capital economic și cu capital cultural, scriitorii proveniți din pozițiile centrale ale câmpului puterii (precum fiii de medici sau ai unor practicanți ai profesiunilor „intelectuale", pe care limbajul vremii îi numește „capacități") par predispuși să ocupe o poziție analoagă și în câmpul literar. Astfel, dublei orientări a investițiilor lui Achille-Cléophas, tatăl lui Flaubert, dirijate în egală măsură spre educația copiilor și spre proprietatea funciară, îi corespunde indeterminarea tânărului Gustave, confruntat cu dificultatea de a alege între niște viitoruri echiprobabile: „Îmi mai rămân marile drumuri, căile gata bătătorite, hainele de vândut, locurile, miile de găuri ce se astupă cu imbecili. Voi fi, prin urmare, umplutură de găuri în societate, îmi voi ocupa locul cuvenit. Voi fi un om onest, așezat și tot restul, dacă vrei, voi fi ca oricare altul, așa cum se cuvine, ca toți, un avocat, medic, subprefect, notar, grefier, judecător oarecare, o stupiditate ca toate stupiditățile, un om de lume sau de cabinet, ceea ce este încă și mai idiot".[67]

---

[66] Astfel, frații Goncourt, care evocă pe larg contradicțiile artistului modern (E. și J. de Goncourt, *Charles Demailly*, Fasquelle, Paris, 1913, pp. 164-171), înfățișează boema ca pe un soi de proletariat literar, care, „condamnat la mizerie de scăderea salariului literar", pune la dispoziția „jurnalului mărunt" un fel de armată revoluționară „despuiată, prost hrănită, desculță", gata să pornească războiul împotriva „aristocrației literelor" (*op. cit.*, pp. 24-25).

[67] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Chevalier, 23 iulie 1839, *Correspondance*, C., vol. I, p. 54; *cf.* și scrisoarea către Gourgaud-Dugazon din 22 ianuarie 1842, *ibidem*, p. 93.

Nu mică va fi surpriza celui ce parcurge *Idiotul familiei* atunci când, într-o scrisoare a lui Achille-Cléophas către fiul său, considerațiile obișnuite, nelipsite însă de o oarecare pretenție intelectuală, asupra virtuților călătoriilor îmbracă la un moment dat un ton tipic flaubertian, prin vituperarea băcanului: „Profită de călătoria ta și adu-ți aminte de prietenul tău Montaigne, care vrea să călătorim pentru a lua în principal cunoștință de umorile națiunilor și de obiceiurile lor și pentru a ne «freca și șlefui creierul de al celorlalți». Privește, observă și notează; nu călători ca un băcan sau ca un comis-voiajor."[68] Acest program pentru un voiaj literar așa cum scriitorii artei pentru artă l-au practicat intens, precum și forma ca atare a referințelor la Montaigne („prietenul tău"), care ne fac să bănuim că Gustave îi împărtășea tatălui său gusturile sale literare, ne fac să ne îndoim de faptul că, așa cum sugerează Sartre, „vocația" literară a lui Flaubert ar fi putut să-și aibă originea în „blestemul părintesc" și în relația nefericită cu fratele mai mare, mai bun la învățătură decât el și mai conform imaginii paterne cu privire la reușita în viață[69]; ele dovedesc, în orice caz, că înclinațiile tânărului Gustave se bucuraseră, mai mult ca sigur, de înțelegerea și de sprijinul doctorului Flaubert – care, dacă este să judecăm după această scrisoare, dar și, printre alte indicii, după

---

[68] Achille-Cléophas Flaubert, scrisoare către Gustave Flaubert, 29 august 1840, *Correspondance*, P., vol. I, p. 68. Și un exemplu de glumă antiprudhommescă la foarte tânărul Gustave: „Voi răspunde scrisorii tale și, așa cum zic unii farsori, pun mâna la pană ca să îți scriu" (Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Chevalier, 28 septembrie 1834, *Correspondance*, P., vol. I, p. 15; a se vedea și *ibidem*, pp. 18 și 27).

[69] În realitate, se pare că Flaubert a fost mai curând un elev bun (fără a fi la fel de „strălucit" ca Bouilhet). Și este posibil ca el să fi fost marcat îndeosebi de o experiență nefericită din anii petrecuți la internat (pensionar din 1832 până în 1838, apoi extern, el părăsește colegiul în 1839 în urma unei revolte pe care o condusese): „De la doisprezece ani am fost băgat la colegiu: aici am văzut *raccourci*-ul lumii, viciile ei în miniatură, germenii săi de ridicol, măruntele ei pasiuni, micile ei coterii, neegalata ei cruzime; am văzut triumful forței, misterioasă emblemă a puterii lui Dumnezeu" (Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, vol. II, p. 270, citat de J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845*, Armand Colin, Paris,1962, p. 221). „Am fost la colegiu de la vârsta de zece ani și am contractat de foarte timpuriu o profundă aversiune față de oameni. Societatea copiilor este la fel de crudă cu victimele ca și cealaltă măruntă societate, aceea a oamenilor mari. Aceeași injustiție a mulțimii, aceeași tiranie a prejudecăților și a forței, același egoism" (Gustave Flaubert, „Mémoires d'un fou", *Œuvres de jeunesse*, vol. I, p. 490, citat de J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, ed. cit., p. 221).

frecvența referințelor la poeți din teza sa de licență nu era insensibil la prestigiile întreprinderii literare.

Aceasta nu este însă totul și, cu riscul de a împinge prea departe căutarea explicației, am putea, reinterpretând analiza propusă de Sartre, să atragem atenția asupra omologiei ce se stabilește între relația artistului, ca „rudă săracă", cu „burghezul" și cu „artistul burghez" și relația lui Flaubert cu fratele său mai mare, desemnat prin rangul nașterii să perpetueze ascendența burgheză a familiei îmbrățișând onorabila carieră pe care și Gustave ar fi trebuit s-o urmeze[70]; și am putea, de asemenea, să emitem ipoteza că această suprapunere de determinări redundante l-ar fi determinat pe Flaubert să caute și să producă poziția de scriitor, și încă pe aceea de scriitor pur, și să resimtă într-un mod peste măsură de acut contradicțiile înscrise în această poziție, acolo unde ele își ating gradul maxim de intensitate.

Punctul de vedere al lui Flaubert

Până în acest punct, analiza noastră nu caracterizează decât, în mod generic, poziția ocupată, printre alții, și de Flaubert. Nu a reușit să-i surprindă, deocamdată, decât într-un mod cu totul parțial particularitatea, înainte de toate din cauza faptului că nu intră în logica specifică a operei înseși, pe care să o surprindă în geneza ei propriu-zis artistică. Ni se pare, într-adevăr, că-l auzim pe Flaubert, care – după ce le reproșase criticilor vremii sale că nu făcuseră altceva decât să substituie criticii „gramaticiene" în felul lui La Harpe o critică istorică în genul lui Sainte-Beuve și al lui Taine – întreba: „Unde ai văzut vreo critică preocupându-se de opera în sine cu intensitate? Se analizează foarte fin mediul în care s-a produs

[70] Spre deosebire de Flaubert, Baudelaire – al cărui tată, funcționar cultivat (practica pictura), provenit dintr-o familie de magistrați, moare pe când el era copil, și al cărui tată vitreg, generalul Aupick, urmează o strălucitoare carieră – întreține o relație puternic conflictuală cu familia sa, care, opunându-se ambițiilor sale literare și impunându-i o supraveghere judiciară, imprimă asupra întregii sale vieți stigmatul excluziunii. Așa cum remarcă C. Pichois și J. Ziegler, risipa este, pentru el, o modalitate de respingere a familiei care l-a respins prin refuzul limitelor pe care aceasta le-a impus cheltuielilor sale. Această ruptură deopotrivă suportată și revendicată față de familia și mai cu seamă față de mama sa se află, fără doar și poate, la originea relației sale tragice cu lumea socială, aceea a exclusului constrâns să excludă, la rândul său, în și printr-o ruptură permanentă, ceea ce îl exclude.

și cauzele care i-au dat naștere; dar poetica ascunsă? De unde rezultă ea? Compoziția? Stilul? Punctul de vedere al autorului? Niciodată!"[71]

Pentru a primi provocarea, trebuie, citindu-l pe Flaubert literal, să reconstituim *punctul de vedere* artistic pornind de la care s-a definit „poetica sa ascunsă" și care, în calitatea lui de *imagine surprinsă dintr-un anumit punct* al spațiului artistic, este susceptibil s-o caracterizeze în ce are ea mai propriu. Mai exact spus, este nevoie să reconstituim spațiul *luărilor de poziție* artistice actuale și potențiale prin raportare la care s-a edificat proiectul său artistic și cu privire la care se poate presupune, ipotetic, că este omolog cu spațiul pozițiilor din câmpul de producție însuși, așa cum a fost el amintit pe scurt. A construi, ca atare, punctul de vedere al autorului echivalează, într-o oarecare măsură, cu *a ne pune în locul său,* însă printr-un demers cu totul opus acelui soi de identificare proiectivă la care se dedă critica „creatoare".

În mod paradoxal, noi nu ne putem asigura șanse de a participa la intenția subiectivă a autorului (sau, dacă vreți, la ceea ce, în alt loc, am numit „proiectul său creator") decât cu condiția de a desfășura îndelungatul travaliu de obiectivare necesar reconstrucției universului de poziții în interiorul căruia el se află situat și în care a prins contur ceea ce el a dorit să facă. Altfel spus, nu putem adopta punctul de vedere al autorului (sau al oricărui alt agent) și înțelege – însă cu o înțelegere radical diferită de aceea deținută, în practică, de ocupantul real al punctului avut în vedere – decât cu condiția de a surprinde situarea autorului în spațiul pozițiilor constitutive ale câmpului literar: aceasta este poziția aflată, pe baza omologiei structurale dintre cele două spații, la originea „alegerilor" pe care autorul în discuție le operează într-un spațiu de luări de poziție artistice (în materie de conținut și de formă) definite, la rândul lor, prin diferențele ce le unesc și le separă.

În momentul în care Flaubert începe să scrie la *Doamna Bovary* și la *Educația sentimentală,* el se situează în mod activ, prin opțiuni care implică tot atâtea refuzuri, în spațiul posibilelor ce-i stau dinainte. A înțelege aceste opțiuni înseamnă a înțelege semnificația diferențială ce le caracterizează în interiorul universului de opțiuni composibile, ca și relația inteligibilă ce leagă acest sens diferențial de diferența dintre autorul acestor opțiuni și autorii unor opțiuni diferite de ale lui. Pentru a oferi o idee mai concretă cu privire la acest program, să citām o scrisoare adresată lui Flaubert pe

[71] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 2 februarie 1869, *Corespondență,* ed. cit., pp. 349-350.

7 februarie 1880, în care Paul Alexis încerca să justifice prefața pe care o scrisese pentru una dintre culegerile sale de nuvele: „Dacă fiecare autor ar fi făcut la fel pentru fiecare dintre operele sale, cu toată sinceritatea și naivitatea, chiar și cu un deget vârât în ochi, ce prețioasă mină de informații pentru critică, pentru istoria literară am avea! De pildă: în fruntea *Doamnei Bovary*, următoarea inscripție: «Iritarea pe care mi-a provocat-o scrisul prost al lui Champfleury și acela al așa-zișilor realiști nu a rămas fără ecou asupra producerii acestei opere. Semnat: Gustave Flaubert». Ce lumină ar arunca o astfel de frază asupra istoriei literare a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea! Și cât de multe tâmpenii n-ar mai debita profesorii de retorică ai viitorului!"[72] Aflați în imposibilitatea de a dispune de răspunsurile „sincere și naive" la un chestionar metodic privind totalitatea punctelor de reper – faruri și avertizări – în raport cu care s-a definit proiectul creator, nu ne rămâne altceva de făcut decât să ne sprijinim pe declarații spontane, deci de multe ori parțiale și imprecise, și pe indicii indirecte pentru a încerca să reconstituim atât partea conștientă, cât și cea inconștientă a ceea ce a orientat opțiunile scriitorului.

Ierarhia genurilor și, în interiorul acestora, legitimitatea relativă a stilurilor și a autorilor reprezintă o dimensiune fundamentală a spațiului posibilelor. Chiar dacă reprezintă în orice moment miza unor lupte, ea se prezintă totuși ca un dat de la care ești nevoit să pornești, chiar și pentru a i te opune și a-l modifica. Alegând să scrie romane, Flaubert se expunea la asumarea statutului de inferioritate asociat apartenenței la un gen minor.

---

[72] Scrisoare a lui Paul Alexis către Flaubert, citată în A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, Plon, Paris,1927, pp. 240-243. Schița intitulată „Le hibou philosophe, notes pour la composition et la rédaction d'un journal" oferă o idee asupra a ceea ce ar fi putut fi, în 1851, răspunsul lui Baudelaire. Mai ferm în respingerile decât în aprobările sale, acesta își afirmă oroarea provocată de literatura comercială (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval – C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, pp. 50-52; articolul „Dramele și romanele oneste" îi adaugă pe Ponsard, Augier și pe neoclasici), stima pentru literatura realistă de moravuri (Ourliac), respectul față de scriitorii legitimi (Gautier, Sainte-Beuve), însă, în acel moment, el se arată încă ostil față de arta pentru artă, fără doar și poate sub influența boemei de dinainte de 1848 (*ibidem*, vol. II, pp. 38-43). Micul text intitulat „De quelques préjugés contemporains", deși scris în aceeași perioadă, marchează ruptura sa față de idealurile lui 1848 și față de idealismul romantic (Hugo, Lamennais) (*ibidem*, vol. II, p. 54). În 1855, el își va afirma ruptura față de realism într-un text intitulat „Din moment ce realismul există" (*ibidem*, vol. II, pp. 57-59).

Căci, într-adevăr, romanul era perceput ca un gen inferior sau, mai mult decât atât, pentru a ne exprima precum Baudelaire, ca un „gen plebeu", un „gen bastard"[73], în pofida prestigiului ce-i era recunoscut lui Balzac, căruia, de altfel, nu-i plăcea câtuși de puțin să-și definească operele drept romane (el nu folosește aproape niciodată acest termen sau, atunci când îl folosește, o face cel mult pentru a desemna subgenul istoric de tip Walter Scott ori opere filosofico-fantastice precum *Pielea de măgar)*. Academia Franceză, care privea cu suspiciune romanul, va aștepta până în 1863 ca să premieze un romancier, și atunci va fi vorba de Octave Feuillet...[74] Iar prefața la *Germinie Lacerteux*, manifest al romanului realist, se mai vede încă nevoită să revendice pentru „Roman (cu majusculă)" statutul de „mare formă serioasă".

Dar, prin ceea ce el investește în această opțiune, adică o definiție transformată a romanului, care implică un refuz al rangului ce-i este acordat în ierarhia genurilor, Flaubert contribuie la transformarea romanului și la transformarea reprezentării sociale asupra genului, în primul rând printre egalii săi – toți romancierii cu oarecare ambiție, în special naturaliștii, considerându-l șef de școală. Recunoașterea pe care o obține din partea scriitorilor și a criticilor cei mai recunoscuți și, în felul acesta, în lumea saloanelor – din care, așa cum am văzut, sunt excluși romancierii „realiști" și chiar și reprezentanții cei mai eminenți ai genului dominant din punct de vedere oficial, poeții parnasieni – îi permite să impună mult în afara granițelor câmpului intelectual propriu-zis respectul față de un gen dotat, deja, cu o îndelungată istorie și cu nobili părinți fondatori, aceia de la care se revendică el însuși, precum Cervantes, dar și cei prezenți în toate mințile cultivate, precum Balzac ori Musset. Gustave Planche poate,

[73] „Atunci când romanul de moravuri nu este susținut de gustul înalt, natural, al autorului, el riscă să fie plat și chiar [...] inutil. Dacă Balzac a reușit să facă din acest gen plebeu un lucru admirabil, întotdeauna interesant și uneori chiar sublim, este pentru că și-a pus întreaga ființă în el" *(ibidem,* vol. II, p. 121). Pe scurt, el consideră că „acest gen bastard, al cărui domeniu este cu adevărat nelimitat" *(ibidem,* vol. II, p. 119) trebuie să fie salvat prin aplicarea unui talent special, cum ar fi, de pildă, „arta de a scrie frumos".

[74] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire,* ed. cit., p. 98. Într-o critică devastatoare a unui discurs ținut de Musset la Academie, Flaubert atacă ierarhia genurilor și docilitatea lui Musset în această privință (*cf.* Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 30 mai 1852, *Correspondance,* C., vol. II, p. 421).

astfel, să scrie: „Romanul [...] atinge astăzi cele mai înalte culmi ale filosofiei și poeziei"[75].

În momentul în care Flaubert începe să scrie primul său roman, nu există nici un romancier de talia lui Balzac, dar sunt citate, de-a valma, numele lui Octave Feuillet, Sandeau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, de Custine, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Barbara, cărora se cuvine a fi adăugați, așa cum observă Jean Bruneau[76], toți romancierii de mâna a doua, căzuți astăzi cu totul în uitare, dar care atunci erau autori de bestselleruri: Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy. În acest univers neclar, cel puțin pentru privirile noastre, Flaubert știe să-și recunoască apropiații. El reacționează cu violență la adresa a tot ceea ce s-ar putea numi „literatură de gen" (printr-o analogie, de el însuși sugerată[77], cu pictura de gen) – vodeviluri, romane istorice în genul lui Dumas, opere comice, fără a uita, desigur, romanele în genul lui Paul de Kock *Vecinul meu, Raymond, Fecioara din Belleville, Bărbierul din Paris* etc. –, care flatează publicul arătându-i propria lui imagine sub trăsăturile unui erou cu o psihologie transcrisă direct din viața de zi cu zi a micii burghezii. El se ridică, totodată, și împotriva platitudinilor idealiste și a revărsărilor sentimentale ale unor Augier sau Feuillet: ultimul va cunoaște un imens succes, în 1858, adică exact după apariția *Doamnei Bovary*, cu *Romanul unui tânăr sărac*, istorisire romanescă a necazurilor lui Maxime Odiot, marchiz de Champcey d'Hauterive, care, ruinat de tatăl său și obligat să-și câștige viața ca administrator al familiei Laroque, sfârșește prin a o lua în căsătorie pe moștenitoarea acestei familii, după o serie de peripeții care de care mai extravagante.

Asta nu îl face însă pe Flaubert să cadă în tabăra romancierilor zis „realiști" – Duranty, Champfleury (sau, la polul opus, acela al artei burgheze, Feydeau, About sau Alexandre Dumas-Fiul) –, care se opun acelorași adversari ca și el, dar care se definesc îndeosebi împotriva romantismului și împotriva marilor profesioniști ai literaturii, în rândul cărora el înțelege să intre: „Pentru aproape toți, lipsa studiilor clasice făcea ca, neștiind ce sunt acelea metafizică, psihologie ori logică, să ignore cum se analizează și

---

[75] Gustave Planche, *Portraits littéraires*, vol. II, p. 420, citat de J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, ed. cit., p. 111.

[76] Jean Bruneau, *ibidem*, pp. 72 și urm.

[77] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 20 iunie 1853, *Correspondance*, P., vol. II, p. 358 [tradusă fragmentar – pasajul la care se face aici trimitere nu figurează – și în ediția românească, *cf.* Flaubert *Corespondență*, ed. cit., pp. 175-176 – n.tr.].

cum se gândește. Puteau fi auziți pronunțând nume ca Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve, Renan, Berthelot, Taine; dar, cu excepția lui Joseph Delorme și a autorului lui *Colomba*, numele acestea erau cam tot ce știau"[78].

Primii realiști – adică acea fracțiune a celei de-a doua boeme care obișnuia să se întâlnească, în anii 1850, la braseria „Andler", pe rue Hautefeuille, sau pe „malul drept" la braseria „des Martyrs", în jurul lui Courbet și Champfleury (Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre și, dintre artiști și criticii de artă, Bonvin, Chenavard, Castagnary, Préault) – sunt despărțiți, așa cum am văzut, printr-un întreg ansamblu de proprietăți sociale, în primul rând prin originea lor modestă și prin capitalul lor cultural scăzut, de cele două tabere cărora ei li se opun pe terenul luptelor simbolice. Ceea ce îi unește, pe lângă afinitatea de *habitus*, este refuzul anticonformist al conservatorismului oficial, atitudine care are darul de a-i azvârli în brațele tuturor curentelor mai noi – gustul observației exacte, neîncrederea în lirism, încrederea în puterile științei, pesimismul și, mai presus, poate, de orice, refuzul oricărei ierarhii în domeniul obiectelor și al stilurilor, refuz care se afirmă ca dreptul de a spune totul și ca dreptul oricărui lucru de a fi spus.

Flaubert și „realismul"

Duranty și Champfleury voiau o literatură de pură observație, socială, populară, care să elimine orice urmă de erudiție, și considerau stilul o proprietate secundară. Capabili mai curând să declame, la braseria „des Martyrs", împotriva lui Ingres și a artelor oficiale, prin Courbet, Murger și Monselet, adică să demoleze, decât să construiască, ei sunt niște teoreticieni mediocri, puțin cultivați, care introduc în câmpul intelectual dispoziții mic-burgheze, care sunt și percepute ca atare, un anumit spirit de seriozitate, dispoziții militante, înclinate de multe ori spre sectarism, antitetice și antipatice dezinvolturii estete. În plus, ca și cum nu ar fi făcut nici o deosebire între câmpul politic și câmpul artistic (ceea ce constituie, de altfel, însăși definiția artei sociale), ei importă și anumite moduri de acțiune și forme de gândire specifice câmpului politic, concepând activitatea literară ca pe o angajare și ca pe o acțiune colectivă, bazată pe întruniri regulate, cuvinte de ordine și programe.

---

[78] Citat de E. Bouvier, *La Bataille réaliste*, ed. cit., p. 329.

Rolul lor este decisiv la începuturi: ei sunt aceia care, în anii 1850, exprimă și organizează revolta tinerimii, creează locurile de discuție unde se elaborează ideile noi, începând chiar cu ideea unui partid al noutății care va primi denumirea de avangardă. Dar, așa cum s-a întâmplat nu o dată în istoria mișcărilor intelectuale (și ne putem gândi, de exemplu, la istoria recentă a mișcării feministe), entuziasmul și pasiunea animatorilor și a militanților deschid calea și cedează locul profesionalismului creatorilor care dispun de mijloacele economice și culturale de a realiza în opere utopiile literare și artistice pe care înaintașii lor mai sărmani le anunțaseră în cafenele și prin gazete (asemenea lui Duranty, care își risipise viziunile critice în presă); care dispun, chiar, de mijloacele de a regăsi, la un nivel de exigență și de împlinire superior, libertățile și valorile aristocratice ale secolului al XVIII-lea.

Opoziția între artă și bani, care s-a impus ca una dintre structurile fundamentale ale viziunii dominante asupra lumii, pe măsură ce câmpul literar și artistic și-a afirmat tot mai apăsat autonomia[79], îi împiedică atât pe agenți, cât și pe analiști (mai cu seamă atunci când specializarea și/sau înclinațiile literare îi conduc spre o viziune idealizată a condiției artistului în secolul al XVIII-lea) să observe că, așa cum spune Zola, „banii l-au emancipat pe scriitor, banii au creat literele moderne"[80]. În termeni foarte apropiați de cei pe care-i folosise Baudelaire, Zola reamintește, într-adevăr, faptul că banii sunt cei care l-au eliberat pe scriitor de dependența lui față de mecena aristocratici și față de puterile publice și, împotriva concepțiilor romantice cu privire la vocația artistică, el cheamă la o percepție realistă a posibilităților pe care domnia banului le oferă scriitorului: „Trebuie să îl acceptăm fără regrete sau infantilism, trebuie să recunoaștem demnitatea, puterea și dreptatea banului, trebuie să ne lăsăm în voia spiritului cel nou..."[81] (Toate aceste citate și referințe au fost preluate din articolul lui W. Asholt[82], în care sunt analizate pozițiile lui Vigny – prefața la *Chatterton*, 1834 –, Murger – prefața la *Scene din viața boemă*, 1853 –, Vallès – prefața la *Banii*, 1860 – și Zola cu privire la raporturile dintre scriitori și bani.)

---

[79] Am arătat, cu privire la alegerea între diferitele „mari școli", că opoziția dintre artă și bani, dintre cultură și economie constituie una dintre schemele de percepție și de apreciere cele mai importante ale acestei matrice de preferințe care este *habitus*-ul (*cf.* Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Minuit, Paris, 1989, pp. 225 și urm.).

[80] Émile Zola, *Œuvres complètes*, Bernouard, Paris, 1927-1939, vol. XLI, p. 153.

[81] *Ibidem*, p. 157.

[82] W. Asholt, „La question de *L'Argent*. Quelques remarques àpropos du premier texte littéraire de Vallès", *Revue d'études vallésiennes*, nr. 1, 1984, pp. 5-15.

Desemnat ca șef al școlii realiste, după succesul *Doamnei Bovary*, moment ce coincide cu declinul primei mișcări realiste, Flaubert se revoltă: „Lumea mă crede îndrăgostit de real, pe când eu nu-l pot suferi; fiindcă din ură pentru realism mi-am întreprins romanul. Dar nu detest mai puțin falsa idealitate cu care suntem înșelați în ziua de astăzi."[83] Această formulă (căreia i-am subliniat deja valoarea matricială) ne dezvăluie principiul poziției cu totul paradoxale, aproape „imposibile", pe care o va edifica Flaubert și al cărei caracter cu adevărat inclasabil iese la iveală în dezbaterile indecidabile pe care ea le provoacă între cei care vor să-l tragă înspre realism și cei care, mai recent, au vrut să-l anexeze formalismului (și „Noului Roman"), dovadă că, pentru a-l caracteriza, se recurge adesea ori la oximoron: Francisque Sarcey îl numea pe Flaubert „neoparnasianul prozei", iar un istoric vorbește cu privire la el de „realism al artei pentru artă"[84]. Pentru aceasta, el va trebui să cumuleze achizițiile realiștilor, astăzi în totalitate uitați (cu excepția lui Courbet, care, *mutatis mutandis*, este pentru Manet ceea ce Champfleury a fost pentru Flaubert), și pe ale celor total opuși realiștilor, începând cu poziția și cu viziunea socială: Gautier (autorul prefeței la *Domnișoara de Maupin* și „maestru desăvârșit" al formei pure), Baudelaire și chiar parnasienii. Fără a-i mai pune la socoteală pe romantici, precum Chateaubriand, sau pe toți marii înaintași, ignorați sau contestați de amatorii de noutate cu orice preț, un Boileau, un La Fontaine sau un Buffon, pe care Flaubert îi frecventează cu asiduitate, înscriindu-și astfel opera în istoria literaturii în loc să-și caute un „loc" doar în literele contemporane – așa cum procedează cei care nu ascultă decât de grija de a-și face aici un loc, prin raportare la un anumit public – și contribuind, prin această strategie, la autonomizarea câmpului.

Flaubert, cum se știe, afirma că a scris *Doamna Bovary* „din ură pentru realism". În fapt însă, predicația, demonstrația și declamația – ca și toate dispozițiile mic-burgheze ce se exprimă prin acestea – sunt lucrurile pe care Flaubert înțelege să le evite prin acea impasibilitate absolută care-i șochează pe comentatori, fie ei progresiști sau conservatori, în frunte cu Champfleury și Duranty: „Nu există nici emoție, nici sentiment, nici viață în acest roman, ci doar o mare forță de aritmetician care a calculat și a

---

[83] Gustave Flaubert, scrisoare către Edma Roger des Genettes, 30 octombrie 1856, *Corespondență*, ed. cit., p. 248.

[84] G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, 1910, p. 117, citat de P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, ed. cit., pp. 156-157.

strâns tot ce poate să existe în materie de gesturi, pași și accidente de teren în personaje, evenimente și țări date. Cartea aceasta este o aplicație a calculului probabilităților."[85]

Spațiul luărilor de poziție pe care analiza îl reconstituie nu este prezent ca atare în conștiința scriitorului, caz în care opțiunile sale ar trebui interpretate ca niște strategii conștiente de distincție. El iese la lumină numai din când în când și doar pe fragmente, mai cu seamă în clipele de îndoială cu privire la realitatea diferenței pe care autorul înțelege să o afirme, în chiar opera sa și în afara oricărei căutări explicite a originalității. „Mi-e frică să nu dau în Paul de Kock ori să-mi iasă vreun amestec de Balzac cu Chateaubriand."[86] „Ce scriu acum riscă să iasă un fel de Paul de Kock dacă nu am grijă ca forma să fie profund literară. Dar cum să faci un dialog trivial bine scris?"[87] Lupta permanentă pe două fronturi implicată de un proiect întemeiat pe un dublu refuz ascunde pericolul de a cădea la nesfârșit din Charybda în Scylla: „Trec alternativ de la emfaza cea mai extravagantă la platitudinea cea mai academică. Seamănă, rând pe rând, ba cu Pétrus Borel, ba cu Jacques Delille."[88] Însă amenințarea la adresa identității nu este niciodată la fel de mare ca atunci când se prezintă sub forma întâlnirii cu un autor care ocupă, în interiorul câmpului, o poziție aparent foarte apropiată. Așa se întâmplă atunci când Bouilhet îi atrage atenția lui Flaubert asupra *Burghezilor din Molinchart*, roman de Champfleury care apărea în foileton în *La Presse* și al cărui subiect – un adulter de provincie – este foarte apropiat de acela al *Doamnei Bovary*.[89] În fapt însă, Flaubert găsește, desigur, aici un prilej de a-și afirma diferența: „Am scris *Doamna Bovary* pentru a-l necăji pe Champfleury. Am vrut să demonstrez că tristețile burgheze și sentimentele mediocre pot suporta o limbă frumoasă."[90]

---

[85] E. Duranty, *Le Réalisme*, nr. 5, 15 martie 1857, p. 79, citat de R. Descharmes și R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Mercure de France, Paris, 1912.

[86] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 20 septembrie 1851, *Corespondență*, ed. cit., p. 92.

[87] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 13 septembrie 1852, *Corespondență*, ed. cit., p. 127.

[88] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Feydeau, sfârșitul lui noiembrie – începutul lui decembrie 1857, *Corespondență*, ed. cit., p. 274.

[89] Gustave Flaubert, scrisoare către Louis Bouilhet, 2 și 10 august 1854, *Correspondance*, P., vol. II, pp. 563-564.

[90] Citat de A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, ed. cit., p. 68.

Mai mult decât atât, el inventează practic, în travaliul prin care se creează pe sine în calitate de „creator", adevăratul principiu al acestei diferențe: o relație cu totul aparte, care dă tonalitatea flaubertiană, între rafinamentul scriiturii și extrema platitudine a subiectului, pe care se întâmplă să-l împărtășească cu realiștii, cu romanticii și chiar cu autorii de bulevard[91]; un fel de *disonanță*, prin intermediul căreia e mereu reamintită distanța ironică, uneori chiar parodică, dintre scriitor și ceea ce scrie sau dintre scrisul său și alte feluri de a scrie, precum, în acest caz, sentimentalismul insipid al romanelor lui Champfleury și al nuvelelor lui Duranty. Zola a simțit foarte bine această tensiune, ca și înălțimea aristocratică ce-i stă la origine și care nu exclude o forță de negație cu nimic inferioară aceleia a realiștilor: „Da, acesta este cuvântul: Flaubert era un burghez, cel mai demn, cel mai scrupulos, cel mai așezat din câți puteau să existe. O spunea el însuși adeseori, mândru de considerația de care se bucura, de întreaga sa viață dedicată muncii, fapt care nu-l împiedica să le ia gâtul burghezilor, să-i trăsnească ori ce câte ori avea ocazia, prin furiile sale lirice [...]. Din fericire, pe lângă stilistul desăvârșit, pe lângă retoricianul înnebunit de perfecțiune, există și un filosof în Flaubert. Este negatorul de cea mai mare anvergură pe care l-am avut în literatura noastră. El practică adevăratul nihilism – un cuvânt în *-ism* care l-ar fi făcut să turbeze –, și nu există o singură pagină în care el să nu ne sape în neantul nostru."[92]

În paranteză fie spus, o probă *a contrario* a virtuții creatoare a acestei tensiuni poate fi descifrată în extrema slăbiciune a operelor teatrale ale lui Flaubert, unde tensiunea se destramă. Dacă Flaubert, autor al mai multor piese care, toate, au avut parte de căderi răsunătoare, a eșuat atât de lamentabil în teatru este fără îndoială pentru că disprețul său față de Ponsard, Augier, Sardou, Dumas-Fiul și alți vodeviliști de succes – numai buni, după el, să mânuiască fantoșe, să tragă sfori cât mai groase,

---

[91] Pentru a nu oferi decât un exemplu, Eugène Scribe, care a cunoscut imense succese pe Bulevard încă de la începutul anilor 1850 și până sub cel de-al Doilea Imperiu, prezintă, în *Bertrand et Raton*, scrisă în 1833, și în *La Camaraderie* creată în 1837, situații (de pildă, controversele și rivalitățile din sânul unui cenaclu politic și literar, în cea de-a doua piesă) și observații (considerațiile lipsite de orice iluzii ale contelui de Rantzau cu privire la revoluții, în prima) în care se poate recunoaște forma brută a anumitor teme flaubertiene (*cf.* B. Froger, S. Hans, „La Comédie Française au XIX^{e} siècle: un répertoire littéraire et politique", *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXXVI, nr. 3, pp. 260-275).

[92] Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Fasquelle, Paris,1923, pp. 184-196.

determinându-l astfel să-și facă o imagine mult prea simplistă despre teatru – l-a condus spre un exces în privința a ceea ce, în opinia sa, definea logica proprie a teatrului[93]. Așa cum foarte bine se poate vedea în *Candidatul*, satiră a moravurilor politice, scrisă în două luni, în care atacă toate partidele – pe orléaniști, pe partizanii contelui de Chambord, pe reacționarii de toate culorile și pe republicani –, el a ales să procedeze „grosolan", să șarjeze trăsăturile, să aducă în scenă personaje dintr-o singură bucată, foarte apropiate de caricatură, să multiplice, prin aparteuri, lămuririle asupra unei acțiuni și așa mult prea limpezi, să cadă în demonstrația schematică. Pe scurt, de cum acceptă să rivalizeze cu autori de succes, în loc să-și aproprie proiectul lor și să-l redefinească împotriva lor, adică împotriva facilităților pe care ei și le acordă, Flaubert încetează să mai fie Flaubert.

„Să scrii bine mediocrul"

„Să scrii bine mediocrul"[94]: această formulă oximornică concentrează și condensează întregul program estetic al lui Flaubert. Ea oferă o bună idee asupra situației aproape imposibile în care el s-a plasat încercând să împace contrarii, adică exigențe și experiențe asociate în mod obișnuit unor regiuni opuse ale câmpului social și ale câmpului literar, prin urmare socio-logic ireconciliabile. Și, în fapt, el va impunc pentru formele cele mai joase și mai triviale ale unui gen literar considerat inferior – adică pentru subiectele tratate îndeobște de realiști, așa cum dovedește întâlnirea sa cu Burghezii din Molinchart de Champfleury – exigențele cele mai înalte afirmate vreodată în genul nobil prin excelență, cum ar fi distanța descriptivă și cultul formei pe care Théophile Gautier și, după el,

93 „Se considera dotat cu harul bufoneriei groase și se lăuda că face să sară de râs centurile de pe burdihanurile mulțimii de gură-cască prin glumele sale de prost-gust în stil Pont-Neuf. Capodopera sa era, după el, pantaloniada furibundă intitulată «pasul creditorului», pe care i-o arătase și lui Gautier și pe care amândoi o dansau la Neuilly cu contorsiuni de derviși rotitori. Ăsta e teatru, striga el prăbușindu-se, leoarcă de transpirație, pe divane, teatru adevărat!" (E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, ed. cit., p. 132).

94 Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 12 septembrie 1853, *Corespondență*, ed. cit., p. 197. Tema aceasta revine într-un mod aproape obsesiv de-a lungul întregii perioade cât scrie *Doamna Bovary*.

parnasienii le impuseseră în poezie împotriva efuziunilor sentimentale și facilităților stilistice ale romantismului.

Acest tur de forță, pe care analiza îl aduce la lumină, nu este voit ca atare. Flaubert nu-l opune pe Gautier lui Champfleury sau invers – nu urmărește să împace contrariile sau să combată excesele unuia prin excesele celuilalt. El se opune atât unuia, cât și celuilalt, construindu-se pe sine atât împotriva lui Gautier și a Artei pure, cât și împotriva realismului. Apropiat, și din acest punct de vedere, de Baudelaire și Manet, el resimte aceeași antipatie față de falsul materialism al unui realism care vrea să maimuțărească realul și care îi ignoră adevărata *materie*, adică limbajul pe care *scrisul* demn de acest nume îl tratează ca material sonor („pălăvrăgeala") plin de sens, ca și față de idealismul decăzut și gratuit al artei burgheze: „Arta nu trebuie să fie o jucărie, chiar dacă sunt un partizan atât de împătimit al doctrinei artei pentru artă, înțeleasă în felul meu propriu (se înțelege)"[95].

Flaubert pune în discuție înseși fundamentele modului de gândire în vigoare, altfel spus, principiile viziunii și diviziunii comune, care, clipă de clipă, întemeiază consensul cu privire la sensul lumii – poezie *versus* proză, poetic *versus* prozaic, lirism *versus* vulgaritate, concepție *versus* execuție, idee *versus* scriere, subiect *versus* factură etc.; el revocă limitele și incompatibilitățile pe care se întemeiază ordinea perceptivă și comunicativă cu privire la interdicția sacrilegiului reprezentat de amestecul genurilor și confuzia ordinilor: proza aplicată poeticului și mai cu seamă poezia aplicată prozaicului. În acest sens, li se poate da dreptate primilor critici ai *Doamnei Bovary*, care au văzut în această operă (asemenea criticilor lui Manet, care denunțau în autorul *Olympiei* pe reprezentantul „democrației în artă"[96]), cea dintâi expresie a democrației în lumea

[95] Gustave Flaubert, scrisoare către contele René de Maricourt, august-septembrie 1865, *Correspondance*, C., vol. V, p. 179.

[96] Astfel, în *La Revue des Deux Mondes* din iunie 1874, Duvergier de Hauranne îi denunță pe Manet și pe cei asemenea lui ca un *pericol* politic: „Atingem aici ceea ce am putea să numim democrația artei. Această democrație se ridică împotriva platitudinilor burgheze și împotriva fanteziilor corupte ale luxului burghez; dar nu știe să facă, cel mai adesea, altceva decât să imite aceste platitudini, și este adeseori la fel de nesănătoasă ca și arta pe care vrea s-o reformeze. Pretenția este aceea a idealizării trivialității prin excesul de trivialitate și a evadării din banalitate prin afectarea locului comun" (citat de J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Armand Colin, Paris,1959, pp. 73-74).

literelor (cu condiția de a nu face legătura, pe care ei, mai mult ca sigur, o stabileau, între democrație sau democrați în politică și „democrația" sau „democrații" din câmpul literar). Însă nu te poți rupe nepedepsit de „conformismul logic" și de „conformismul moral" aflate la temelia ordinii sociale și a ordinii mentale. Și este de înțeles de ce această experiență își apare sieși ca o formă de *nebunie:* „A voi să dai prozei ritmul versului (lăsând-o proză și chiar foarte proză) și a scrie despre viața obișnuită așa cum scrii istoria sau epopeea (fără să denaturezi subiectul) e poate o absurditate. Iată ce mă întreb câteodată. Dar poate că e și o tentativă măreață și foarte originală!"[97]

A voi, cum spune tot el, „să contopești lirismul și vulgarul" înseamnă a te supune la proba imposibilă și neliniștitoare a celor ce urmăresc coliziunea contrariilor. De altfel, de-a lungul întregii perioade cât scrie la *Doamna Bovary,* își mărturisește neîncetat suferința, care atinge de multe ori pragul disperării: se compară cu un clovn care realizează un tur de forță și care se vede silit la o „gimnastică furioasă"; îi reproșează materiei „fetide", „desfrânate" că îi interzice să „pălăvrăgească" pe teme lirice și așteaptă plin de nerăbdare clipa când va putea să se îmbete din nou cu stil frumos. Dar mai ales spune și respune că nu știe, de fapt, ce face și nici care va fi rezultatul efortului împotriva naturii – împotriva naturii sale, în orice caz – pe care tocmai și-l impune. „Ce va fi cartea aceasta, habar n-am; știu doar că va fi scrisă." Singura garanție în fața de-negânditului este sentimentul turului de forță pe care îl implică experiența imensității efortului, pe măsura extraordinarei dificultăți a întreprinderii: „Voi fi realizat un scris real, ceea ce e rar". „Scris real": pentru oricare minte structurată după principiile de viziune și de diviziune pe care le împărtășesc toți cei angajați, între 1840 și 1860, în marea bătălie a „realismului", expresia aceasta este în mod evident un *oximoron*. A spune despre o carte, adică despre o scriere, așa cum face Flaubert, că „este scrisă" nu are nimic tautologic. Înseamnă a afirma, cu aproximație, ceea ce spune Sainte-Beuve atunci când, referitor la *Doamna Bovary,* declară: „O calitate de preț îl deosebește pe domnul Gustave Flaubert de ceilalți observatori mai mult sau mai puțin exacți care, în zilele noastre, se străduiesc să redea în conștiință realitatea și care uneori chiar izbutesc: are stil."[98]

---

[97] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 27 martie 1853, *Corespondență,* ed. cit., p. 151.

[98] Citat în B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction. 1830-1870,* OUP, New

Aceasta ar fi, prin urmare, singularitatea lui Flaubert, dacă este să-i dăm crezare lui Sainte-Beuve: el produce scrieri considerate „realiste" (ca urmare, desigur, a obiectului lor) ce contrazic definiția *tacită* a „realismului" prin faptul că sunt scrise, că au „stil". Fapt care – putem observa, desigur, mai ușor acum – este departe de a fi de la sine înțeles. Programul anunțat prin formula „să scrii bine mediocrul" se desfășoară aici în întregul său adevăr: este vorba, nici mai mult, nici mai puțin, decât de a *scrie* realul (și nu de a-l descrie, de a-l imita, de a-l lăsa într-o oarecare măsură să se producă el însuși, de la sine, ca reprezentare naturală a naturii); de a face, altfel spus, ceea ce definește literatura în ce are ea mai propriu, însă e vorba de realul cel mai plat cu putință, cel mai comun, cel mai oarecare, un real care, spre deosebire de ideal, nu este făcut pentru a fi scris.[99]

Punerea în discuție a formelor de gândire în vigoare pe care o operează revoluția simbolică și originalitatea absolută a ceea ce aceasta produce au ca pandant singurătatea absolută pe care o implică transgresarea limitelor a ceea ce poate fi gândit. Această gândire devenită, astfel, propria ei măsură nu poate, într-adevăr, să se aștepte ca niște minți structurate tocmai după categoriile pe care ea le pune în discuție să poată gândi acest de-negândit. De fapt, este de remarcat că judecățile criticii, care aplică operelor chiar principiile de diviziune pe care acestea le pun în discuție, ajung să descompună combinația de neconceput a contrariilor, reducând-o la unul sau altul dintre termenii opuși. Astfel, un critic al *Doamnei Bovary*, încrezător în asocierile încetățenite, trage, pe baza vulgarității obiectului, o concluzie privitoare la vulgaritatea stilului: „Stil Champfleury (am spus totul), comun în privința plăcerii, trivial, lipsit de forță și de amploare, de grație și de finețe. De ce m-aș feri însă să atrag atenția asupra defectului cel mai evident al unei școli care are, de altfel,

York, London, 1937, p. 165. O analiză a argumentelor, minuțios trecute în revistă de autor, folosite de adversarii și de susținătorii realismului, arată că discuția și dezacordul nu sunt posibile decât pentru că adversarii sunt de acord tacit în privința unui ansamblu de presupoziții comune, de felul opoziției dintre real și poetic, copie, imitație sau reproducere și stil, căutare a eleganței, alegere etc.

[99] Romanele industriale care poartă astăzi denumirea de *bestseller* par a asculta (ipoteza trebuie verificată) de o logică strict opusă intenției flaubertiene: să zugrăvești mediocru extraordinarul (în definiția lui cea mai ordinară, cea mai comună), să evoci situații și personaje ieșite din comun, însă conform logicii simțului comun și într-un limbaj cât mai cotidian cu putință, capabil să ofere o viziune familiară asupra lucrurilor.

calitățile ei? Școala Champfleury, din care se vede cu ochiul liber că domnul Flaubert face parte, consideră că stilul este încă necopt pentru ea; se lipsește atunci de el, îl disprețuiește, nu găsește destul sarcasm pentru autorii *care scriu*. Să scrii! La ce bun? Să fiu bine înțeles, îmi este de-ajuns ceea ce fac! Dar nu tuturor le este de-ajuns. Chiar dacă Balzac scria prost uneori, el avea, totuși, întotdeauna stil. Iată ce nu îndrăznesc să recunoască champfleuriștii."[100]

Există, prin urmare, cei care, privilegiind conținutul, asociază *Doamna Bovary* cu *Burghezii din Molinchart* de Champfleury, cu *Iubirile vulgare* de Vilmorel sau cu *Prostia umană*, satiră a vieții burgheze, de Jules Noriac – tot atâtea referințe care trebuie că i-au mers drept la inimă lui Flaubert... Și cei care, asemenea lui Pontmartin, tratează despre romanele lui Flaubert și Edmond About în același articol, intitulat „Romanul burghez și romanul democrat", sau care, precum Cuvillier-Fleury, în *Les Débats* din 26 mai 1857, îl apropie pe Flaubert de Dumas-Fiul. („Remarcați", scrie Flaubert, „că se prefac a mă confunda cu tânărul Alex. Bovary a mea este acum o Damă cu camelii. Bum!")

Există însă și cei care, mult mai rari, atenți la ton și la stil, îl situează pe Flaubert în descendența poeților formaliști. În vreme ce Champfleury deplânge abuzul de descrieri, iar Duranty absența „sentimentului, a emoției, a vieții", Jean Rousseau, în *Le Figaro* din 27 iunie 1858, vede în Gautier inspiratorul direct al stilului descriptiv al lui Flaubert. Iar Charles Monselet, transfug din grupul realiștilor, devenit una dintre întruchipările spiritului bulevardier, aduce în scenă, într-o satiră intitulată *Vodevilul crocodilului*, un Flaubert și un Gautier declarând că vor să suprime umanitatea în beneficiul descrierii: „Într-un vodevil egiptean, spune Gautier, nu trebuie să existe nici bărbați, nici femei; ființa umană strică peisajul, întrerupe neplăcut liniile, alterează suavitatea orizonturilor. Omul e în plus în natură. – Așa este!, răspunde Flaubert."[101]

Nu e de mirare că Baudelaire este singurul care scapă din această viziune divizată și care reușește să restituie în receptare experiența tensiunii aflate la originea turului de forță constând în extragerea universalului din „faptul cel mai banal, cel mai prostituat, flașneta cea mai obosită, adulterul": „un stil nervos, pitoresc, subtil, excepțional, pe o canava banală",

---

[100] A. Claveau, *Courrier franco-italien*, 7 mai 1857, citat în Gustave Flaubert, *Correspondance*, P., vol. II, p. 1372.

[101] A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, ed. cit., p. 43.

„sentimentele cele mai fierbinți și mai clocotitoare în aventura cea mai trivială cu putință".

Ceea ce face originalitatea radicală a lui Flaubert și conferă operei sale o *valoare* incomparabilă este faptul că el intră în relație, fie și negativ, cu totalitatea universului literar în care se află înscris și ale cărui contradicții, dificultăți și probleme și le asumă complet. De unde rezultă că nu există vreo șansă de a surprinde pe deplin singularitatea proiectului său creator decât cu condiția de a proceda exact invers acelora care se mulțumesc să îngâne litanii Unicului. Căci numai istoricizându-l complet vom putea să înțelegem până la capăt cum se smulge el din istoricitatea strictă a unor destine mai puțin eroice. Originalitatea întreprinderii sale nu poate să transpară cu adevărat decât dacă, în loc să vedem în ea o anticipare inspirată însă nedusă până la capăt a uneia sau alteia dintre pozițiile caracteristice câmpului actual (precum Noul Roman – în numele celebrei fraze, prost citite, referitoare la „cartea despre nimic"), o reinserăm în spațiul istoric constituit în interiorul căruia ea s-a construit pe sine; dacă, altfel spus, adoptând punctul de vedere al unui Flaubert care nu devenise încă Flaubert, încercăm să descoperim ceea ce tânărul Flaubert a trebuit și a vrut să facă într-o lume artistică ce nu fusese încă transformată de ceea ce el a făcut, așa cum este lumea artistică la care noi îl raportăm în mod tacit atunci când îl tratăm ca „precursor". Tocmai lumea aceasta familiară nouă este, într-adevăr, cea care ne împiedică să înțelegem, între altele, extraordinarul efort pe care a trebuit să-l depună, rezistențele inimaginabile pe care le-a avut de înfrânt, în primul rând în el însuși, pentru a reuși să producă și să impună ceea ce, astăzi, în mare parte grație lui, ni se pare a fi de la sine înțeles.

În fapt, nu există, cu siguranță, în interiorul câmpului nici măcar un singur posibil pertinent la care el să nu se fi referit practic și, uneori, chiar explicit. Începând cu cele amintite deja, precum romantismul fanat al teatrului burghez și al „romanului onest", cum îi spune Baudelaire, ori realismul lui Champfleury sau chiar al lui Vermorel, Flaubert contrazicându-l – așa cum susține Luc Badesco[102] – pe autorul *Iubirilor vulgare* mai cu seamă în ceea ce privește portretele lui Tricochet și Gaston. Se cuvine să mai adăugăm toate posibilele la care el se referă în mod explicit: Gautier, firește, Quinet din *Ahasverus*, pe care Flaubert îl știa pe dinafară, și toți poeții din care – precum Boileau, citit și recitit mereu – el extrage antidoturi împotriva limbii fade din *Graziella*, împotriva clișeelor din *Jocelyn*

---

[102] Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860*, ed. cit., p. 204, n. 74.

și a revărsărilor sentimentale ale lui Musset, căruia îi reproșează că nu a cântat niciodată decât propriile lui pasiuni, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, cu care împărtășește cultul stilului, pasiunea pentru Antichitate și înclinația pentru enormitate și șarjă, Heredia, de la care admiră prefața la traducerea *Jurnalului lui Bernal-Diaz*. Nu-l putem uita pe Leconte de Lisle, care, în ciuda disprețului său față de roman, își mărturisea admirația pentru *Salammbô* și pentru cele *Trei povestiri*, care, în anii 1850, formulase în diverse prefețe o estetică întemeiată, ca și aceea a lui Flaubert însuși, pe condamnarea sentimentalismului romantic și a poeziei de propagandă socială, și cu care împărtășește preocuparea pentru impasibilitate, cultul ritmului și al preciziei plastice, ca și dragostea de erudiție.

În acea epocă în care filologii, Burnouf în special, cu a sa *Introducere în istoria budismului*, dar mai cu seamă istoricii, în frunte cu Michelet, a cărui *Istorie romană* fusese unul dintre obiectele privilegiate ale admirației sale de tinerețe, îi fascinează pe scriitori – și în primul rând pe prietenii săi, Théophile Gautier și Louis Bouilhet, a cărui primă carte, *Melaenis*, apărută în 1851, este o narațiune arheologică –, Flaubert se supune unei imense munci de cercetare, în special pentru pregătirea lui *Salammbô*. Contemporanii săi văd în el un poet dublat de un savant (Berlioz, care îl numește într-o scrisoare „savant-poet", îl consultă pentru costumele *Troienilor la Cartagina*, iar prietenul său Alfred Nion regretă că modestia l-a oprit pe Flaubert să însoțească textul lui *Salammbô* cu note erudite).[103]

Dar epoca este și aceea a lui Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck, Darwin, Cuvier, a teoriilor despre originea speciilor și despre evoluție: Flaubert, care, asemenea parnasienilor, înțelege să depășească și opoziția tradițională dintre artă și știință, împrumută din științele naturale și din cele istorice nu numai cunoștințe erudite, ci și modul de gândire ce le caracterizează și filosofia ce se desprinde din ele (determinism, relativism, istoricism). El găsește în ele, printre altele, și o legitimare a ororii sale față de propovăduirile artei sociale, ca și a gustului său pentru recea neutralitate

---

[103] A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, ed. cit.; L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, ed. cit. Este limpede că istoria ocupă un loc, și încă unul foarte important, în interiorul câmpului literar: eforturile lui Flaubert de a deveni mai „veridic" și mai „imparțial", cum se spunea pe atunci, nu exclud câtuși de puțin voința de a deveni, totodată, și mai „literar". Judecățile sale asupra diferiților istorici – Thiers, Mignet, Michelet – țin întotdeauna seama și de stilul acestora, iar Michelet este elogiat ca „magician al stilului".

a privirii științifice: „Ce au frumos științele naturale: nu vor să dovedească nimic. Și ce imensitate de fapte, cât infinit pentru gândire! Oamenii trebuie tratați ca niște mastodonți sau ca niște crocodili!" Sau: „Să tratezi sufletul omenesc cu imparțialitatea din științele fizice"[104]. Cele învățate de Flaubert la școala biologiștilor, a lui Geoffroy Saint-Hilaire în special, „acest mare om care a demonstrat legitimitatea monștrilor"[105], îl apropie foarte mult de cuvântul de ordine durkheimian („faptele sociale se cuvin tratate ca niște lucruri"), pe care îl aplică cu foarte multă rigoare în *Educația sentimentală.*

Ai senzația că Flaubert este cu totul acolo, în acest univers de relații care ar trebui explorate una câte una, în dubla lor dimensiune, artistică și socială, dar că rămâne totuși, în mod ireductibil, dincolo de ele: fie și numai pentru simplul motiv că integrarea activă pe care el o operează implică o depășire. Plasându-se însă în locul geometric al tuturor perspectivelor, care este, în același timp, și punctul de maximă tensiune, el pare, deopotrivă, a se abstrage pentru a putea duce până la cea mai mare intensitate ansamblul întrebărilor ce se pun în interiorul câmpului, pentru a putea beneficia din plin de toate resursele înscrise în spațiul posibilelor, care, asemenea unei limbi naturale sau unui instrument muzical, se oferă fiecărui scriitor ca un univers infinit de combinații posibile închise, în stare potențială, într-un sistem finit de constrângeri.

Înapoi la *Educația sentimentală*

Exemplul cel mai complet al acestei confruntări cu totalitatea luărilor de poziție pertinente îl oferă, fără îndoială, *Educația sentimentală.* Prin subiectul său, opera se situează la intersecția tradițiilor romantică și realistă: pe de o parte, *Confesiunea unui copil al secolului* și *Chatterton,* dar și

---

104 Într-un articol în care analizează în amănunt controversa dintre autorul lui *Salammbô* și arheologul Froehner, în special contribuția pe care răspunsul lui Flaubert o aduce în problema statutului literaturii în raport cu știința, Joseph Jurt arată că Flaubert caută în științe un ideal stilistic (precizia) și un model cognitiv (idealul imparțialității) (Joseph Jurt, „Le statut de la littérature face à la science", *Ecrire en France au XIX*[e] *siècle,* Montréal, Longueuil, 1989, pp. 175-192).

105 Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 7 octombrie 1853, *Correspondance,* P., vol. II, p. 450 [scrisoarea figurează și în ediția românească, lipsind, însă, tocmai fragmentul citat aici, *cf.* Flaubert, *Corespondență,* ed. cit., p. 204 – n. tr.].

romanul zis intim, care, așa cum notează Jean Bruneau, „istorisește evenimentele vieții de zi cu zi și formulează problemele esențiale ale acesteia" și care, „terestru și de multe ori moralizator", anunță romanul realist și romanul cu teză[106]; pe de altă parte, cea de-a doua boemă, al cărei jurnal intim în manieră romantică (ca, în cazul lui Courbet, pictura intimistă a universului familial al pictorului) se transformă în roman realist în momentul în care – prin *Scene din viața de boemă* de Murger și mai cu seamă *Aventurile Mariettei* și *Chien-Caillou* de Champfleury – începe să înregistreze cu fidelitate realitatea de multe ori sordidă a scriitorilor famelici, mansardele, birturile, amorurile acestora („Este, de fapt, o viață din cale-afară de tristă", notează Champfleury într-o scrisoare din 1874, „să nu cinezi, să nu ai încălțări și să emiți despre toate acestea paradoxuri cu nemiluita").

Abordând un astfel de subiect, Flaubert nu-i înfruntă numai pe Murger și pe Champfleury, care nu sunt pe măsura sa: el se întâlnește și cu Balzac, și nu doar cu acela din *Un mare om din provincie la Paris*, povestea a nouă tineri săraci, sau din *Un prinț al boemei*, ci mai ales cu cel din *Crinul din vale*. Marele înaintaș este explicit invocat, în chiar începutul operei, prin intermediul acestui sfat pe care Deslauriers i-l dă lui Frédéric: „Amintește-ți de Rastignac din *Comedia umană*". Această referință a unui personaj de roman la un alt personaj de roman marchează accederea romanului la reflexivitate, care, așa cum se știe, reprezintă una dintre manifestările de prim ordin ale autonomiei unui câmp: aluzia la istoria internă a genului, ca un fel de a-i face cu ochiul unui cititor capabil să-și însușească această istorie a operelor (și nu doar istoria povestită de către operă), este cu atât mai semnificativă cu cât ea figurează într-un roman care conține el însuși o referință – negativă – la Balzac. Asemenea lui Manet, care introduce într-o tradiție de imitație destul de școlărească o formă de imitație distanțată, ironică, parodică chiar, Flaubert manifestă față de părintele fondator al genului o reverență voit ambiguă, exact pe măsura admirației ambivalente pe care i-o dedică: ca pentru a sublinia și mai apăsat refuzul său față de estetica balzaciană, el abordează un subiect tipic balzacian, din care elimină însă toate rezonanțele balzaciene, dovedind astfel că se poate scrie roman și fără a scrie în felul lui Balzac sau chiar, așa cum le plăcea să spună adepților Noului Roman, că „nu se mai poate scrie ca Balzac" (sau ca Walter Scott – vezi *Legenda Sfântului Iulian*

---

[106] J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, ed. cit., pp. 112 și urm.

cel Primitor din *Trei povestiri*, unde intenția parodică este marcată prin aluzii directe). La fel ca referințele lui Manet la marii maeștri ai trecutului – Giorgione, Tizian sau Velàzquez –, referințele lui Flaubert mărturisesc în același timp reverența și distanța, marcând acea ruptură în continuitate și acea continuitate în ruptură care constituie istoria unui câmp ajuns la deplina sa autonomie. Iată complexitatea revoluției artistice: sub amenințarea de a fi exclus din joc, nu poți să revoluționezi un câmp decât mobilizând sau invocând achizițiile istoriei câmpului, iar marii ereziarhi – Baudelaire, Flaubert, Manet – se înscriu în mod explicit în istoria câmpului, căruia îi stăpânesc în chip mult mai complet decât contemporanii lor capitalul specific, revoluțiile îmbrăcând, astfel, forma unei întoarceri la surse, la puritatea originilor.

Flaubert nu rivalizează cu Balzac (emulația este un fel de identificare la infinit, care conduce la dizolvarea în alteritate) și opțiunile sale de profunzime nu datorează, cu siguranță, nimic strădaniei de a se distinge. Travaliul necesar pentru a produce un „stil Flaubert" – și pentru a-l crea pe Flaubert – implică o distanțare față de Balzac care nu are nevoie să fie dorită ca atare. Chiar dacă nu putem exclude nici în cazul lui Flaubert, nici în acela al lui Manet intenția de a induce în eroare cititorul sau spectatorul, prin jocul ironiei sau al parodiei: cum să nu vezi, în *Un suflet simplu*, de pildă, o afectuoasă parodiere a lui George Sand? Cu atât mai mult cu cât știm foarte bine că Flaubert intenționase să prezinte *Dicționarul de idei primite de-a gata*, într-o prefață, „în așa fel încât cititorul să nu știe dacă ne batem sau nu joc de el".

Punând trimiterea la Rastignac în gura lui Deslauriers, încarnare desăvârșită a mic-burghezului, Flaubert incită să-l vedem pe Frédéric – așa cum totul, de altfel, o sugerează – drept „contrapartea" (cum spun logicienii) lui Rastignac, ceea ce nu vrea să însemne un Rastignac ratat, și nici măcar un anti-Rastignac, ci mai degrabă un echivalent al lui Rastignac într-o altă lume posibilă, aceea creată de Flaubert, care face astfel concurență lumii create de Balzac.[107] Frédéric se opune lui Rastignac în

[107] P. G. Castex (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, CDU, Paris, 1962) compară atitudinea lui Rastignac la Père-Lachaise (faimoasa provocare lansată Capitalei de mic-burghezul provincial aflat în ascensiune: „Între noi doi, acum!") cu comportamentul lui Frédéric, care, în împrejurări identice, se limitează să „admire peisajul în timp ce se pronunțau discursurile", se plictisește și – spre deosebire de Rastignac, care, odată ceremonia încheiată, se duce să cineze cu doamna de Nuncingen – omite să profite de șansa pe care o reprezintă pentru el doamna Dambreuse.

universul lumilor literare posibile, care există în mod real fie și doar în mintea comentatorilor, dar și în aceea a scriitorului demn de acest nume. Căci ceea ce-l deosebește pe scriitorul „lucid" de cel „naiv" este, într-adevăr, faptul că cel dintâi stăpânește spațiul posibilelor într-o asemenea măsură încât poate presimți semnificația pe care riscă să o primească posibilul lui în urma punerii în legătură cu alte posibile și poate evita întâlnirile nedorite, capabile să-i deturneze intenția. Dovadă – această notă a lui Flaubert însuși, din carnetul publicat de doamna Durry: „Fii atent la *Crinul din vale*". Nu știu dacă Flaubert ar fi putut să nu se gândească și la *Dominique* de Fromentin și mai cu seamă la *Voluptate*, cartea lui Sainte-Beuve, unul dintre acei lectori anticipați pe care orice scriitor îi poartă în sine și pentru care scrie, chiar și – mai cu seamă – atunci când o face împotriva lor: „Scrisesem *Educația sentimentală* în parte pentru Sainte-Beuve. A murit fără să apuce să citească un rând din ea"[108]. Și cum ar fi putut să nu aibă prezentă în minte *Forțele pierdute* a lui Maxime Du Camp, această carte hrănită din amintiri comune, apărută în 1866, și despre care îi spune lui George Sand că seamănă în multe privințe cu *Educația* la care tocmai lucrează?[109]

Dar asta nu e totul. Alegând să scrie, cu impasibilitatea paleontologului și rafinamentul parnasianului, romanul lumii *moderne*, fără să ocolească nici unul dintre evenimentele fierbinți care divizează lumea literară și lumea politică – revoluția de la 1848, dezbaterile estetice ale momentului (aduce vorba despre „poeții muncitori", despre arta industrială, compară „cântecele țăranilor" cu „liricele secolului al XIX-lea") –, el aruncă în aer o serie întreagă de asociații consacrate: acelea care leagă romanul zis „realist" de „sărăcimea literară" și de „democrație", „vulgaritatea" obiectului de „josnicia" stilului sau „realismul" subiectului de moralismul umanist. El dizolvă, în felul acesta, toate solidaritățile întemeiate pe adeziunea la unul sau altul dintre termenii constitutivi ai perechilor încetățenite de contrarii: el își propune, astfel, să-i dezamăgească, mai mult decât o făcuse

---

108 Gustave Flaubert, scrisoare către nepoata sa, Caroline Flaubert, 14 octombrie 1869, *Corespondență*, ed. cit., p. 353.

109 „Iată – așa eram noi pe vremea tinereții noastre; toți cei din generația mea se vor regăsi acolo" (Gustave Flaubert, scrisoare către domnișoara Leroyer de Chantepie, 13 decembrie 1866, *Correspondance*, C., vol. V, p. 256 [scrisoarea figurează, lacunar, și în ediția românească, fragmentul citat aici lipsind, *cf.* Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 335 – n.tr.]).

cu *Doamna Bovary*, pe toți cei care se așteaptă ca literatura să demonstreze ceva, adică atât pe apărătorii romanului moral, cât și pe adepții romanului social, atât pe conservatori, cât și pe republicani, pe cei sensibili la trivialitatea subiectului ca și pe cei ce resping răceala estetică a stilului și platitudinea deliberată a compoziției.

Această serie de ruperi ale tuturor relațiilor care, asemenea unor odgoane, ar fi putut să rataşeze opera diverselor grupuri, intereselor și habitudinilor de gândire ale acestora, explică, într-o măsură mai mare decât conjunctura, de atâtea ori invocată, primirea pe care critica i-a rezervat-o cărții, fără doar și poate una dintre cele mai prost primite și, în același timp, mai prost citite din întreaga operă a lui Flaubert. Rupturi perfect analoage acelora înfăptuite de știință, însă neintenționate ca atare și operate la nivelul cel mai profund al „poeticii ascunse", adică la nivelul muncii de scriere și al travaliului inconștientului social ce favorizează travaliul asupra formei, instrument al unei anamneze în același timp încurajate și limitate de denegarea pe care o implică punerea în formă. Scrisul nu are nimic dintr-o revărsare și există o prăpastie de netrecut între obiectivarea lui Flaubert ce are loc în *Educația sentimentală* și proiecția subiectivă a lui Gustave în personajul Frédéric observată de comentatori: „Nu scrii ceea ce vrei", spune Flaubert. „Și este adevărat. Maxime [Du Camp] scrie ceea ce vrea sau aproape. Dar asta nu înseamnă să scrii."[110] Scrisul nu este însă nici o pură înregistrare documentară, cum par a crede cei care trec uneori drept discipolii lui Flaubert: „Goncourt e fericit când a surprins pe stradă o vorbă pe care o poate lipi într-o carte, iar eu foarte satisfăcut atunci când am scris o pagină fără asonanțe și repetiții"[111].

---

110 Prieten apropiat al lui Flaubert (fac împreună o călătorie în Orient, în decursul căreia se leagă relații pe care Maxime le va cultiva cu multă grijă, în vreme ce Flaubert le ignoră). Maxime Du Camp se transformă treptat, pentru acesta, într-un soi de reper negativ din punct de vedere etic și estetic (Flaubert va rupe relațiile cu el în 1852). El reprezintă, într-o anumită privință, antiteza perfectă a lui Flaubert: în loc să facă el câmpul, este făcut de către forțele câmpului; cu toate că se arată profund conservator în universul său propriu, se plasează (și se concepe pe sine) mereu în avangardă în domeniul politic. Astfel, animat de ambiție, el ajunge să nu mai viseze decât la o artă socială și la o poezie utilă: celebrează aburii și locomotiva, devine director de revistă și frecventează saloanele pentru a-și „face loc".

111 Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, decembrie 1875, *Corespondență*, ed. cit., p. 400.

A pune în formă

Nu este întâmplător faptul că proiectul aproape explicit de a cumula exigențe și constrângeri care – asociate fiind unor poziții opuse din spațiul literar (deci unor dispoziții generatoare de „antipatii" și de „incompatibilități umorale", de excluderi și de exclusivități) – par ireconciliabile conduce, odată cu Educația sentimentală, la o obiectivare incredibil de reușită (și aproape științifică) a experiențelor sociale ale lui Flaubert și a determinărilor care apasă asupra acestora, inclusiv a acelora derivând din poziția contradictorie a scriitorului în câmpul puterii. Travaliul scrisului îl conduce pe Flaubert spre o obiectivare nu numai a pozițiilor față de care el își manifestă opoziția în interiorul câmpului și față de ocupanții acestor poziții (precum un Maxime Du Camp, a cărui legătură cu doamna Delessert îi furnizează schema generatoare a relației dintre Frédéric și doamna Dambreuse), ci și, prin intermediul sistemului de relații care îl unește cu celelalte poziții, a întregului spațiu în care el însuși se află inclus, prin urmare a propriei sale poziții și a propriilor sale structuri mentale. Prin structura chiasmatică ce se repetă obsesiv de-a lungul întregii cărți și sub formele cele mai diverse cu putință – personaje duble, traiectorii încrucișate etc.[112] –, ca și prin structura însăși a relației pe care o schițează între Frédéric și personajele-reper ale Educației sentimentale, Flaubert obiectivează structura relației care îl leagă pe el însuși, ca scriitor, de universul pozițiilor constitutive ale câmpului puterii sau, ceea ce înseamnă același lucru, de universul pozițiilor omoloage celor precedente, din câmpul literar.

Dacă el este capabil să depășească, prin travaliul său de scriitor, incompatibilități instituite în lumea socială, sub formă de grupuri, cenacluri,

---

[112] Albert Thibaudet observase deja „tendința spre simetrii și antiteze" – pe care o numea „viziunea binoculară" – a lui Flaubert: „Felul său de a simți și de a gândi constă în surprinderea, ca și cum ar fi asociate în cupluri, a contrariilor, extreme ale unui același gen, și în compunerea din aceste două extreme ale unui gen, din aceste două imagini plane, a unei imagini în relief" (Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 89, citat în Léon Cellier, „L'Éducation sentimentale", *Archives des lettres modernes*, 1964, vol. III, nr. 56, pp. 2-20). Léon Cellier adaugă seriei de cupluri reperate în analiza mea la *Educația sentimentală* pe acela format din Sénécal și Deslauriers. El observă că Sénécal este pentru Deslauriers ceea ce Deslauriers este pentru Frédéric: Deslauriers îl protejează pe Sénécal, îi oferă adăpost, tot așa cum Frédéric îl protejase pe el; Sénécal se desparte de Deslauriers, acesta revine, se folosește de el (reproducând atitudinea pe care Frédéric o avusese față de el însuși); se pun amândoi în slujba dictaturii, unul ca prefect, celălalt ca agent de poliție.

școli etc., dar și în spirite (neexcluzându-l pe al său propriu), sub formă de principii de viziune și de diviziune, cum ar fi, de pildă, perechile de noțiuni în *-ism* pe care el le detestă cu atâta putere, este, poate, pentru că, spre deosebire de indeterminarea pasivă a lui Frédéric, refuzul activ al tuturor determinărilor asociate unei poziții determinate din câmpul intelectual[113] – spre ocuparea căreia era înclinat prin traiectoria sa socială și prin proprietățile contradictorii aflate la originea acesteia – îl predispunea la o vedere mai de sus și mai amplă asupra spațiului posibilelor și, prin chiar acest fapt, la o exercitare mai deplină a libertăților oferite de constrângeri.

Astfel, departe de a aneantiza creatorul prin reconstruirea universului determinărilor sociale ce se exercită asupra lui și de a reduce opera la produsul pur al unui mediu, în loc să vadă în ea semnul că autorul ei a știut să se elibereze de acest mediu – așa cum părea a se teme Proust, cel din *Contra lui Sainte-Beuve* –, analiza sociologică permite descrierea și înțelegerea efortului specific pe care scriitorul a trebuit să-l depună, în egală măsură împotriva acestor determinări și grație lor, pentru a se produce pe sine ca scriitor, altfel spus ca *subiect* al propriei creații. Ea permite chiar a da seama de diferența (descrisă îndeobște în termeni de *valoare*) dintre operele ce reprezintă purul produs al unui mediu și al unei piețe și operele nevoite să-și producă propria lor piață și care pot, totodată, să contribuie chiar la transformarea mediului în care își fac apariția, grație efortului de eliberare al căror produs sunt și care s-a realizat, în parte cel puțin, prin obiectivarea acestui mediu.

Nu întâmplător Proust nu este autorul total neproductiv care este naratorul din *În căutarea timpului pierdut*. Proust-scriitorul este ceea ce devine naratorul în și prin efortul de a produce *În căutarea...*, și care are darul de a-l produce pe el însuși ca scriitor. Această ruptură eliberatoare și creatoare a creatorului este cea pe care a simbolizat-o Flaubert punând în scenă – sub chipul lui Frédéric – neputința unei ființe manipulate de forțele câmpului; și aceasta tocmai în opera în care el depășea această

113 Acest refuz de a participa, de a depinde și de a fi clasificat se exprimă permanent, mai cu seamă atunci când Louise Colet încearcă să-l înroleze în redacția unei reviste: „Cât despre a face parte *efectiv* din orice pe lumea asta, nu! nu! de o mie de ori nu! Nu vreau să fiu membru al unei reviste, al unei societăți, al unui cerc ori al unei academii, așa cum nu vreau să fiu consilier municipal sau ofițer în Garda Națională" (Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 31 martie 1853, *Corespondență*, ed. cit., pp. 153-154); ca și, către aceeași, 3 mai 1853, *ibidem*, p. 163.

neputință evocând aventura lui Frédéric și, prin ea, adevărul obiectiv al câmpului în interiorul căruia el scria această poveste și care, prin conflictul dintre puterile lui concurente, ar fi putut să-l reducă, asemenea lui Frédéric, la neputință.

Inventarea esteticii „pure"

Logica dublului refuz este cea care l-a împins pe Flaubert să inventeze estetica pură, însă într-o artă care, asemenea romanului, pare condamnată, aproape în aceeași măsură ca și pictura, unde Manet va realiza o revoluție asemănătoare – la căutarea naivă a iluziei de realitate. Căci realismul reprezintă, într-adevăr, o revoluție parțială și ratată: el nu pune cu adevărat în discuție confuzia dintre valoarea estetică și valoarea morală (sau socială), pe care Victor Cousin o transformase în „teorie" și care continuă să orienteze judecata criticii atunci când aceasta așteaptă de la un roman să lanseze o „lecție morală" sau atunci când condamnă o operă pentru imoralitatea, indecența sau indiferența ei. Dacă pune în discuție existența unei ierarhii obiective a subiectelor, nu o face decât pentru a o inversa, dintr-o preocupare de reabilitare și de revanșă (criticii vorbesc despre o „furie denigratoare"), nu pentru a o aboli. Iată de ce se tinde spre o recunoaștere a lui mai curând după natura mediilor sociale reprezentate decât după modul, mai mult sau mai puțin „trivial" sau „vulgar", de a le reprezenta (care merg, de multe ori, mână în mână): „Realismul, în momentul când acest termen a început să fie folosit, nu a însemnat decât un singur lucru: apariția în roman a unor personaje până atunci disprețuite [...]. Realismul, afirmă La Revue des Deux Mondes, este o «zugrăvire a lumilor speciale și a demi-lumilor (demi-mondes)»"[114]. Astfel, Murger însuși este perceput ca realist, dat fiind că prezintă „subiecte mediocre", eroi prost îmbrăcați, care vorbesc fără pic de respect despre tot și nesocotesc conveniențele.

Pentru a putea să generalizeze și să radicalizeze revoluția parțială săvârșită de realism, Flaubert se vede nevoit să rupă această legătură privilegiată cu o anumită categorie de obiecte. Astfel, așa cum va proceda și Manet, confruntat cu o problemă asemănătoare, el zugrăvește deopotrivă, uneori în același roman, sublimul și trivialul, nobilul și vulgarul, boema

---

[114] P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, ed. cit., p. 25.

și lumea bună. Ca și Manet (într-un tablou cum e, de exemplu, *Femeia cu sânii dezveliți*), el subordonează interesul literal și literar pentru subiect interesului pentru reprezentare, sacrifică senzualitatea sau sentimentalitatea pentru sensibilitatea față de medium-ul literar sau pictural, ceea ce-l face să respingă subiectele care îl ating într-un mod prea emoțional sau să le trateze în așa fel încât să le diminueze interesul dramatic, imprimând un soi de efect de *surdină*.

Dacă privirea pură poate să manifeste un interes ieșit din comun față de subiectele socialmente desemnate ca demne de a fi urâte sau disprețuite (asemenea șarpelui lui Boileau sau hoitului lui Baudelaire), în unele sfidări pe care acestea o reprezintă și curajului pe care îl necesită, ea ignoră în mod deliberat diferențele ne-estetice dintre obiecte și poate găsi în universul burghez, pe temeiul, îndeosebi, al legăturii privilegiate care o unește de arta burgheză, o ocazie privilegiată de a-și afirma ireductibilitatea. „În literatură", spune Flaubert, „nu există frumoase subiecte de artă și [...] Yvetot valorează, prin urmare, tot atât cât Constantinopolul."[115] Revoluția estetică nu poate fi înfăptuită decât estetic[116]: nu este suficient să postulezi ca frumos ceea ce estetica oficială respinge, să reabilitezi

---

[115] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 25 iunie 1853, *Correspondance*, P., vol. II, p. 362; a se vedea și: „Gangele nu e mai poetic decât râul Bièvre, dar nici Bièvre nu e mai poetic decât Gangele. Să fim atenți, să nu cădem iarăși, ca pe vremea tragediei clasice, în aristocrația subiectelor și în prețiozitatea cuvintelor. Se va găsi că expresiile vulgare sunt de efect în stil, așa cum altădată acesta era împodobit cu termeni aleși. Retorica a fost *întoarsă pe dos*, dar tot retorică este" (Gustave Flaubert, scrisoare către J. K. Huysmans, februarie-martie 1879, *Corespondență*, ed. cit., p. 435).

[116] Este tocmai ceea ce nu au înțeles realiștii pe care-i combate Flaubert și, după ei, toți comentatorii care, așa cum se poate constata astăzi în legătură cu arta pompieristică, vor ca o revoluție estetică să fie obligatoriu asociată, în cauzele și în efectele ei, cu o revoluție politică (în sensul comun al termenului): ei ajung, astfel, să se zbată pentru a afla dacă cei care înfăptuiesc o revoluție estetică inseparabilă de o revoluție politică specifică (petrecută, adică, *în interiorul* câmpului), de felul revoluției impresioniste împotriva Academiei și Salonului, sunt mai mult sau mai puțin progresiști sau conservatori din punct de vedere politic decât cei răsturnați de ei de la putere (folosirea unui vocabular de sorginte politică, precum noțiunea de avangardă, contribuind din plin la întreținerea acestei confuzii). Răspunsul la această falsă problemă nu mai poate, în acest caz, să depindă decât de dispozițiile politice ale istoricilor, care nu se pot opune unii altora decât pentru că împărtășesc aceeași ignoranță în ceea ce privește autonomia câmpului și specificitatea luptelor din interiorul acestuia.

subiectele moderne, vulgare sau mediocre; trebuie să afirmi puterea, ce nu aparține decât artei, de a constitui totul esteticește prin virtutea formei („să scrii bine mediocrul"), de a trasmuta totul în opera de artă prin eficacitatea proprie scrisului. „Tocmai de aceea nu există subiecte urâte și frumoase, și aproape s-ar putea stabili ca axiomă, din punctul de vedere al Artei pure, că nu există subiect, stilul fiind el singur un fel absolut de a vedea lucrurile."[117]

Nu este însă suficient să afirmi, cum fac parnasienii și chiar Gautier, primatul formei pure, care, devenită propriul ei scop, nu mai comunică altceva în afară de sine însăși. Mi s-ar putea, desigur, contra-argumenta aici, invocându-se faimoasa „carte despre nimic" care îi încânta pe teoreticienii Noului Roman și pe semiologi sau, din zona lui Baudelaire, pasajul deseori citat din articolul său dedicat lui Gautier în *Antologia poeților francezi* a lui Crépet: „Poezia [...] nu are alt scop în afară de Ea însăși; [...] și nici un poem nu va fi la fel de mare, de nobil, de demn de numele de poem ca acela care va fi fost scris pentru plăcerea de a scrie un poem"[118]. În ambele cazuri însă, se rămâne la o lectură parțială și mutilată dacă se mențin laolaltă ambele fețe ale unui adevăr care se determină și se definește pe sine prin opoziția față de două erori opuse: astfel, împotriva tuturor acelora care „își imaginează că țelul poeziei este o învățătură oarecare, că ea trebuie când să fortifice conștiința, când să corecteze moravurile, când, în sfârșit, să demonstreze cine știe ce lucru util", altfel spus, împotriva „ereziei învățăturii", comună atât romanticilor cât și realiștilor, și a corolarelor ei, „ereziile pasiunii, adevărului, moralei"[119], Baudelaire se plasează de partea lui Gautier. Însă chiar în elogiul pe care i-l închină, el se disociază imperceptibil de Gautier, atribuindu-i (printr-o strategie cât se poate de clasică în prefețe) o concepție cu privire la poezie care nu conține nici un element formalist – a sa proprie: „Dacă ne gândim că la această miraculoasă facultate [stilul și cunoașterea perfectă a limbii], Gautier adaugă o imensă inteligență născută din *corespondența* și simbolismul universale, acest repertoriu al tuturor metaforelor, vom înțelege că el poate la nesfârșit, fără să obosească și fără să greșească, să definească atitudinea misterioasă pe care obiectele creației o au în fața privirii omului.

---

[117] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 16 ianuarie 1852, *Corespondență*, ed. cit., p. 98.

[118] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, pp. 112-113.

[119] *Ibidem*, pp. 117-118.

Există în cuvânt, în *verb*, ceva *sacru*, care ne ferește să facem din el un joc al hazardului. Să mânuiești în mod savant o limbă înseamnă să practici un fel de vrăjitorie evocatoare."[120]

Nu cred că suprasolicităm înțelesul ultimei fraze dacă vedem în ea programul unei estetici întemeiate pe împăcarea unor posibile pe nedrept despărțite de reprezentarea dominantă cu privire la artă: *un formalism realist*. Căci ce spune, într-adevăr, Baudelaire? În mod cât se poate de paradoxal, tocmai travaliul pur asupra formei pure, exercițiul formal prin excelență, este cel care determină apariția, ca prin magie, a unui real mai real decât cel accesibil în mod imediat simțurilor, la care se opresc îndrăgostiții naivi de real, fie și cu prețul impunerii, din exterior, a unor semnificații morale și politice care, asemenea legendei unui tablou, orientează privirea și o deturnează de la ceea ce este esențial. Spre deosebire de parnasieni și de Gautier, Baudelaire înțelege să abolească distincția dintre formă și fond, dintre stil și mesaj: el îi cere poeziei să integreze spiritul și universul, acesta din urmă privit ca un rezervor de simboluri căruia limbajul are putința de a-i surprinde înțelesul ascuns hrănindu-se din fondul inepuizabil al universalei analogii. Căutarea divinatorie a echivalențelor între datele puse la dispoziție de simțuri permite să li se restituie acestora „expansiunea lucrurilor infinite" conferindu-li-se, prin forța imaginației și prin harul limbajului, valoarea de simboluri capabile să se contopească în unitatea spirituală a unei esențe comune. Astfel, lirismului sentimental al romantismului (francez, cel puțin), care concepe poezia ca pe o expresie rafinată a sentimentelor, și obiectivismului pictural și descriptiv al lui Gautier și al parnasienilor, care renunță la căutarea unei întrepătrunderi a spiritului și naturii, Baudelaire le opune un fel de misticism al senzației multiplicate prin jocul limbajului: realitate autonomă, fără alt referent în afara lui însuși, poemul este o creație independentă de Creație, unită, totuși, cu aceasta prin legături profunde, pe care nici o știință pozitivă nu este capabilă să le surprindă și care sunt la fel de misterioase ca și corespondențele ce leagă ființele și lucrurile.

Același formalism realist este apărat și de către Flaubert, din cu totul alte rațiuni și într-un caz din cale-afară de dificil, romanul părând sortit căutării efectului de real cel puțin la fel de implacabil cum poezia părea destinată exprimării sentimentului. Stăpânirea tuturor exigențelor formale îi permite să afirme în mod aproape nelimitat puterea pe care o

---

[120] *Ibidem*.

deține de a constitui estetic orice realitate a lumii, inclusiv pe aceea din care, istoricește, realismul făcuse obiectul său de predilecție. În plus, așa cum am văzut deja, tocmai în și prin travaliul asupra formei are loc evocarea (în sensul tare, baudelairian, al acestui cuvânt) acelui real mai real decât aparențele sensibile, accesibile simplei descrieri realiste. „Din formă se naște ideea": travaliul scrisului nu este o simplă execuție a unui proiect, pură punere în formă a unei idei preexistente, așa cum crede doctrina clasică (și cum se învață încă la Academia de pictură), ci o adevărată căutare, asemănătoare, în felul său, celei practicate de religiile inițiatice, destinată, dintr-un anumit punct de vedere, creării condițiilor favorabile evocării și apariției ideii, care nu este, în acest caz, altceva decât realul însuși. A refuza convențiile și convenientele stilistice ale romanului instituit și a-i respinge moralismul și sentimentalismul sunt unul și același lucru. Tocmai prin intermediul travaliului asupra limbii, care presupune, simultan și pe rând, rezistență, luptă și supunere, predare, operează magia evocatoare care, asemenea unei incantații, face să apară realul. Numai atunci când ajunge să se lase posedat de cuvinte descoperă scriitorul că aceste cuvinte gândesc pentru el și îi descoperă realul.

Căutarea, pe care am putea-o numi formală, cu privire la compoziția operei, la articularea poveștilor diferitelor personaje, la corespondența dintre medii și situații, pe de-o parte, și conduite și „caractere", pe de altă parte, ca și, deopotrivă, aceea referitoare la ritmul și la culoarea frazelor, la repetițiile și asonanțele ce se cer eliminate, la ideile primite de-a gata și la formele convenite ce trebuie îndepărtate fac parte dintre condițiile producerii unui efect de real mult mai profund decât cel pe care analiștii obișnuiesc să-l desemneze prin acest nume. Cu riscul de a vedea efectul unui soi de miracol perfect ininteligibil în faptul că analiza poate să descopere în operă – așa cum am făcut eu cu *Educația sentimentală* – structuri de adâncime inaccesibile intuiției obișnuite (și lecturii comentatorilor), va trebui, totuși, să admitem că tocmai prin travaliul asupra formei se proiectează în operă aceste structuri pe care scriitorul, ca oricare alt agent social, le poartă în el însuși în stare practică, fără să dețină cu adevărat controlul asupra lor, și se produce anamneza a tot ceea ce, în mod obișnuit, rămâne îngropat, în stare implicită sau inconștientă, dedesubtul unui limbaj care funcționează în gol.

Să faci, în sfârșit, din faptul de a scrie o căutare deopotrivă formală și materială, urmărind să înscrie în cuvintele cele mai susceptibile de a evoca, prin chiar forma lor, experiența intensificată a realului la producerea căruia, în chiar mintea scriitorului, ele au contribuit, înseamnă a-l

obliga pe cititor să se oprească asupra formei sensibile a textului, material vizibil și sonor, încărcat de corespondențe cu realul, corespondențe ce se efectuează atât în ordinea sensului, cât și în aceea a sensibilului, în loc s-o traverseze, ca pe un semn transparent, citit fără a fi și văzut, pentru a merge direct la sens. Înseamnă a-l constrânge, astfel, să descopere chiar acolo viziunea intensificată a realului exact așa cum aceasta a fost înscrisă prin evocarea incantatorie implicată în travaliul scrierii. Poate fi citat aici un critic din epocă, Henry Denys, care exprimă cum nu se poate mai bine, printr-o comparație cu pictura, efectul pe care a putut să-l producă asupra cititorilor primul roman al lui Flaubert: „... acesta conține pagini nemaivăzute de îndrăzneală și curaj. Astfel, eternii prieteni ai acestei ficțiuni cu degete roz, al cărei cap se odihnește în clarobscur, iar restul corpului în valuri de tafta, vor fi, poate, ofensați de o lumină prea puternică: îndelungata utilizare a lentilelor înșelătoare le-a făcut privirea slabă, indecisă și superficială."[121] Fără doar și poate, tocmai datorită faptului că a reușit să obțină din partea cititorului, prin forța proprie scrisului, această privire intensificată asupra unei reprezentări intensificate a realului, și încă a unui real în modul cel mai metodic cu putință respins de convențiile și convenientele încetățenite, provoacă Flaubert (asemenea lui Manet, care, în domeniul său, a făcut aproximativ același lucru) indignarea unor cititori plini de indulgență față de niște opere lipsite de magia evocatoare a scrisului său. Așa se explică, fără îndoială, faptul că mai toți criticii – obișnuiți, totuși, cu erotismul călduț al romancierilor „onești" și al pictorilor-pompieri – s-au înghesuit să denunțe ceea ce au numit „senzualismul" lui Flaubert.

Condițiile etice ale revoluției estetice

Revoluția privirii ce are loc în și prin revoluția scrisului presupune și provoacă în același timp o rupere a legăturilor dintre etic și estetic, care merge mână în mână cu o transformare radicală a stilului de viață. Această transformare, operată prin intermediul estetismului caracteristic stilului de viață artist, nu putea fi înfăptuită de către realiștii celei de-a doua boeme decât pe jumătate, pentru că ei continuau să fie prizonierii problemei raporturilor dintre artă și realitate, dintre artă și morală, dar și – mai cu seamă – pentru că erau închiși între limitele ethosului lor

---

[121] Citat în B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, ed. cit., p. 162.

mic-burghez, care-i împiedica să-i accepte implicațiile etice. Toți partizanii artei sociale, indiferent că este vorba de Léon Vasque vorbind despre Domnișoara de Maupin, de Vermorel judecându-l pe Baudelaire sau de Proudhon stigmatizând moravurile artiștilor, surprind cât se poate de clar fundamentele etice ale noii estetici: ei denunță, astfel, perversiunea unei literaturi care „devine venerică și începe să fie un afrodisiac", îi condamnă pe „cântăreții urâtului și ai imundului", care îmbină „josniciile morale" cu „corupțiile fizice" și se indignează, într-un mod cu totul special, de tot ceea ce presupune metodă și artificiu în această „depravare [...] rece, calculată, căutată cu efort"[122]. Scandal al complezenței perverse, dar și scandal al indiferenței cinice la infamie și scandalos. Un astfel de critic, într-un articol despre Doamna Bovary și „romanul fiziologic", reproșează imaginației picturale a lui Flaubert faptul că „se închide în lumea fizică precum într-un imens atelier populat cu modele care au, toate, aceeași valoare în ochii săi"[123].

În fapt, privirea pură despre care se pune în acel moment problema să fie *inventată* (nu doar aplicată, ca azi), cu prețul unei ruperi a legăturilor dintre artă și morală, presupune o postură de impasibilitate, de indiferență și de detașare, dacă nu chiar de dezinvoltură cinică situată la antipodul dublei ambivalențe, compuse din oroare și fascinație, a mic-burghezului față de „burghezi" și față de „popor". Violenta umoare anarhistă a lui Flaubert, simțul transgresiunii și al glumei, ca și capacitatea lui de a se menține la distanță sunt cele care-i permit să obțină cele mai reușite efecte estetice prin simpla descriere a mizeriei umane. Astfel, atunci când își exprimă regretul că, în *Îndrăgostiții din Sainte-Périne*, Champfleury a stricat un frumos subiect, el afirmă: „Nu văd ce are comic [subiectul]; eu l-aș fi făcut atroce și lamentabil"[124]. Și am mai putea aminti și această scrisoare în care îl încurajează pe Feydeau, aflat în acele momente la căpătâiul soției sale muribunde, să profite artistic de această experiență: „Ai văzut și o să mai vezi frumoase tablouri și vei putea să faci bune studii. Le plătești scump. Burghezilor nici nu le trece prin cap că le servim inima noastră.

---

[122] Luc Badesco, *La Génération poétique de 1840*, ed. cit., pp. 304-306.

[123] G. Merlet, *Revue européenne*, 15 iunie 1860, citat de B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, ed. cit., p. 133.

[124] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 23-24 ianuarie, 1867, *Correspondance*, C., vol.V, p. 271 [scrisoare tradusă parțial și în ediția românească, mai puțin fragmentul citat aici, *cf.* Gustave Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 338 – n.tr.].

Rasa gladiatorilor n-a murit, fiecare artist este unul dintre ei. Distrează publicul cu agoniile lui."[125]

Estetismul împins până la limită tinde spre un soi de neutralism moral, care nu este deloc departe de nihilismul etic. „Unicul mijloc de a trăi liniștit este să te așezi dintr-un salt deasupra întregii omeniri și să nu ai cu ea nimic comun, decât privirea. Așa ceva i-ar scandaliza pe unii ca Pelletan, Lamartine și întreaga rasă sterilă și *seacă* (inactivă și în bine și în ideal) a umanitarilor, republicanilor etc. Cu atât mai rău pentru ei! Mai bine ar începe prin a-și plăti datoriile în loc să predice mila. Prin a fi doar cinstiți, înainte de a voi să fie virtuoși. Fraternitatea este una dintre cele mai mari scorneli ale ipocriziei sociale."[126] Această libertate față de convențiile morale și față de conformismele umanitare care-i mențin pe cei „convenabili" în fariseismul lor este, fără îndoială, ceea ce-i unește profund pe membrii grupului de convivi de la dineurile Magny, unde, printre anecdote literare și povești obscene, se afirmă despărțirea dintre artă și morală. Tot ea este și cea aflată la temelia afinității cu totul ieșite din comun dintre Baudelaire și Flaubert, pe care cel din urmă o invocă într-o scrisoare către Ernest Feydeau din perioada redactării lui *Salammbô*: „Ajung acum la tonurile cele mai sumbre. Încep să se calce pe măruntaie și să fie arși muribunzii. Baudelaire va fi mulțumit!". Iar aristocratismul estet afirmat aici sub forma butadei provocatoare se trădează într-un mod mai discret dar, desigur, mai autentic în această judecată cu privire la Hugo (foarte apropiată de aceea formulată de Baudelaire): „De ce a afirmat el uneori o morală atât de prostească și care l-a micșorat în asemenea măsură? De ce politica? De ce Academia? Ideile primite de-a gata! Imitația etc."[127] Sau

---

[125] Gustave Flaubert, scrisoare către Ernest Feydeau, prima jumătate a lunii octombrie 1859, *Correspondance*, C., vol. IV, p. 340 [fragment tradus incomplet și în ediția românească, *cf.* Gustave Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 291 – n.tr.]. Monet va evoca și el, și aproape în aceiași termeni, această detașare absolută a ochiului estet: „Într-o zi, aflându-mă la căpătâiul unei moarte care îmi fusese și care continua să-mi fie foarte dragă, m-am surprins cu privirile ațintite asupra tâmplei tragice, cercetând mașinal succesiunea, apropierea degradărilor coloristice pe care moartea le impunea chipului împietrit. Tonalități de albastru, galben, gri, mai știu eu? Iată până unde ajunsesem..." (G. Clemenceau, *Claude Monet. Les Nymphéas*, 1928, pp. 19-20, citat de L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Albin Michel, Paris, 1953, p. 77).

[126] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 22 aprilie 1853, *Corespondență*, ed. cit., p. 161 [fragment tradus incomplet în ediția românească – n.tr.].

[127] Gustave Flaubert, scrisoare către Louise Colet, 11 mai 1853, *Correspondance*, P., vol. II, p. 330.

în aceasta, referitoare la Erckmann-Chatrian: „E destul de meschin? Iată doi indivizi cu suflet cât se poate de plebeu"[128].

În felul acesta, inventarea esteticii pure devine inseparabilă de inventarea unui nou personaj social, acela al marelui artist profesionist ce reunește într-o combinație pe cât de fragilă, pe atât de improbabilă, simțul transgresiunii și al libertății față de conformisme și rigoarea unei discipline – de viață și de muncă extrem de stricte, care presupune confortul burghez și celibatul[129] și care este caracteristică mai degrabă savantului și eruditului. Marile revoluții artistice nu sunt opera nici a dominanților (momentului), care, de regulă, nu prea au nimic de reproșat unei ordini care-i consacră, nici a celor dominați pur și simplu, pe care condițiile de existență și dispozițiile proprii îi condamnă de multe ori la o practică rutinieră a literaturii și care pot să furnizeze trupe de manevră atât ereziarhilor, cât și păzitorilor ordinii simbolice. Ele sunt apanajul acelor ființe bastarde și inclasificabile ale căror dispoziții aristocratice – asociate adesea cu o origine socială privilegiată și cu deținerea unui însemnat capital simbolic (în cazul lui Baudelaire și al lui Flaubert, prestigiul „sulfuros" asigurat din capul locului de către scandal) – alimentează o profundă „nerăbdare în fața limitelor", sociale dar și estetice, și o intoleranță suverană față de orice fel de compromis cu veacul. „Căutarea unor onoruri, oricare ar fi ele, mi se pare, de altfel, un act de modestie cu totul de neînțeles."[130]

Această distanță față de toate pozițiile, care stimulează elaborarea formală, este înscrisă în opera însăși prin travaliul asupra formei: de aici eliminarea fără milă a tuturor „ideilor primite de-a gata", a tuturor locurilor comune caracteristice unui grup și a tuturor trăsăturilor stilistice susceptibile să marcheze sau să trădeze aderența sau adeziunea la una sau alta dintre pozițiile și luările de poziție atestate; de aici utilizarea metodică a

---

[128] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 4 decembrie 1872, *Correspondance*, C., vol. VI, p. 457.

[129] Flaubert, care a refuzat tot timpul să se căsătorească, consideră mariajul prietenilor săi Alfred Le Poitevin și Ernest Chevalier drept o supunere la un conformism care trezește în el reprobarea și uneori sarcasmul. A întemeia o familie înseamnă a te angaja într-o existență de „băcan" (*cf.* Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Les Lettres nouvelles – Maurice Nadeau, Paris, 1980, pp. 75-76).

[130] Gustave Flaubert, scrisoare către George Sand, 28 octombrie 1872, *Correspondance*, C., vol. VI, p. 440 [scrisoarea figurează, fragmentar, și în ediția românească, dar pasajul citat aici lipsește, *cf.* Gustave Flaubert, *Corespondență*, ed. cit., p. 373 – n.tr.].

stilului indirect liber care lasă indeterminată, pe cât este posibil, relația naratorului cu faptele și cu persoanele despre care se povestește narațiunea. Nimic însă nu este mai revelator pentru punctul de vedere al lui Flaubert decât *ambiguitatea însuși punctului său de vedere*, care se manifestă în *compoziția* atât de caracteristică a operelor sale: aceea, de pildă, a *Educației sentimentale*, căreia criticii i-au reproșat în nenumărate rânduri faptul că este alcătuită dintr-o serie de „bucăți juxtapuse narațiunii", ca urmare a absenței unei ierarhii clare a detaliilor și a incidentelor.[131] La fel cum va proceda și Manet, Flaubert abandonează perspectiva unificatoare, rezultată dintr-un punct de vedere fix și central, în favoarea a ceea ce, cu o formulă a lui Panofsky, am putea numi un „spațiu agregativ", înțelegând prin aceasta un spațiu compus din bucăți juxtapuse și lipsit de un punct de vedere privilegiat. Într-o scrisoare către Huysmans referitoare la *Surorile Vatard*, Flaubert scrie: „Le lipsește *Surorilor Vatard*, ca și *Educației sentimentale*, falsitatea perspectivei! Nu există o progresie a efectului."[132] Și ne aducem aminte de declarația făcută tot de el, la un moment dat, lui Henry Céard, referitor tot la *Educația sentimentală*: „Este o carte condamnată, dragă prietene, pentru că nu face așa ceva: și, unindu-și degetele sale prelungi și elegante în robustețea lor, simulă o construcție în formă de piramidă."[133] Refuzul construcției piramidale, adică al convergenței ascendente spre o idee, o convingere, o concluzie ascunde prin el însuși un mesaj, fără doar și poate cel mai important dintre toate, adică o viziune – pentru a nu spune o filosofie – asupra istoriei, în dublul înțeles al cuvântului. Burghez violent antiburghez, Flaubert este, totodată, lipsit de orice iluzie în privința „poporului" (chiar dacă Dussardier, plebeu sincer și dezinteresat, care, crezând că apără Republica, ucide un erou revoltat, este, inocent înșelat, singura figură luminoasă din întreaga *Educație*

---

[131] B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction*, ed. cit., pp. 172 și 164.

[132] Gustave Flaubert, scrisoare către Huysmans, februarie-martie 1879, *Corespondență*, ed. cit., p. 435.

[133] R. Descharmes, R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, ed. cit., p. 48. Aceeași analiză a eșecului *Educației sentimentale* revine și în corespondență: „E prea adevărată și, estetic vorbind, *îi lipsește falsitatea perspectivei*. Tot ticluindu-i planul cât mai bine, planul a dispărut. Orice operă de artă trebuie să aibă un punct, un vârf, *să formeze o piramidă* sau lumina să cadă pe un punct al sferei. Or, în viață nu găsești nimic din toate astea. Dar Arta nu-i Natură!" [Gustave Flaubert, scrisoare către Edma Roger des Genettes, *Corespondență*, ed. cit., p. 440 (traducere ușor modificată – n.tr.)].

sentimentală). În renunțarea lui totală la orice fel de iluzii, Flaubert își păstrează, totuși, o convingere absolută: aceea privind sarcina scriitorului. Împotriva tuturor predicatorilor cu suflet frumos ieșiți de sub pulpana lui Lamennais (antiteză a lui Barbès, despre care el îi spune lui George Sand: „Iubea libertatea, și fără fraze, ca în Plutarh"), el își afirmă, în singurul mod consecvent posibil, adică *fără fraze,* și exclusiv prin structura discursului său, refuzul de a-i acorda cititorului satisfacțiile înșelătoare pe care i le oferă falsul umanism fariseic al vânzătorilor de iluzii. Acest text care, prin refuzul său de a „se construi în piramidă" și de a „deschide perspective", se afirmă ca un discurs lipsit de transcendență, din care autorul s-a retras, dar ca un Dumnezeu spinozist, imanent și coextensiv creației sale – tocmai aceasta este punctul de vedere al lui Flaubert.

2. Emergența unei structuri dualiste

„Dacă aș avea gloria lui Paul Bourget, aș apărea seară de seară, numai în slip, într-un spectacol de *music-hall*, și vă asigur că aș avea succes."

Arthur Cravan

Evocând stadiul câmpului intelectual în faza sa de constituire, perioadă eroică în care principiile de autonomie – ce se vor converti, ulterior, în mecanisme obiective, imanente logicii câmpului – se datorează încă, în bună măsură, dispozițiilor și acțiunilor diferiților agenți, am dori să propunem aici un model al *stadiului* câmpului literar așa cum se instaurează acesta în anii 1880. În fapt însă, numai o adevărată cronică elaborată ar putea reda cât de cât sugestiv faptul că acest univers, aparent anarhic și voit libertin – așa cum și este, grație mai cu seamă mecanismelor sociale care autorizează și favorizează autonomia –, constituie locul unui soi de balet foarte bine pus la punct, în cadrul căruia indivizii și grupurile își desenează figurile opunându-se permanent unii altora, când înfruntându-se, când mergând pas la pas pentru a-și întoarce, ulterior, spatele în despărțiri adesea spectaculoase, și tot așa, la nesfârșit, până azi...

Particularitățile genurilor

Progresele înregistrate de câmpul literar în cucerirea propriei sale autonomii se măsoară prin faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ierarhia genurilor (și a autorilor) în funcție de criteriile specifice ale judecății egalilor reprezintă, aproape punct cu punct, opusul ierarhiei în funcție de succesul comercial. Aceasta în contrast cu ceea ce se putea observa în secolul al XVIII-lea când cele două ierarhii erau aproape coincidente, cei mai consacrați dintre oamenii de litere, în

special poeții și cărturarii, fiind și cei mai bine dotați cu pensii și avantaje de tot felul.[1]

Din punct de vedere economic, ierarhia este simplă și relativ stabilă, în pofida unor fluctuații conjuncturale. În vârf se situează teatrul, care, în schimbul unei investiții culturale relativ scăzute, asigură profituri importante și imediate unui număr foarte restrâns de autori. La baza ierarhiei se află poezia, care, cu foarte puține excepții (câteva succese ale teatrului în versuri), aduce beneficii extrem de reduse unui număr mic de producători. Situat pe o poziție intermediară, romanul poate asigura profituri importante unui număr relativ mare de autori, cu condiția însă de a-și extinde raza de audiență mult în afara lumii literare propriu-zise (în care se cantonează poezia) și a lumii burgheze (la care se limitează teatrul), adică să ajungă la mica burghezie și chiar, prin intermediul mai cu seamă al bibliotecilor municipale, la „aristocrația muncitorească".

Din punct de vedere al criteriilor de apreciere dominante în interiorul câmpului, lucrurile sunt însă ceva mai puțin simple. Totuși, nenumărate indicii arată că, sub cel de-al Doilea Imperiu, vârful ierarhiei este ocupat de poezie, care, consacrată de tradiția romantică ca arta prin excelență, continuă să-și păstreze întregul prestigiu: în ciuda anumitor fluctuații – datorate declinului romantismului, nici o clipă pe de-a-ntregul egalat de Théophile Gautier și de parnasieni, și apariției figurii enigmatice și sulfuroase a lui Baudelaire –, poezia continuă să atragă un mare număr de scriitori, cu toate că este aproape total lipsită de o piață proprie (majoritatea volumelor abia dacă adună câteva sute de cititori). La polul opus, teatrul, care beneficiază direct de sancțiunea imediată a publicului burghez, a valorilor și conformismelor acestuia, procură, pe lângă bani, consacrarea instituționalizată a Academiilor și accesul la onorurile oficiale. În ceea ce

[1] *Cf.* Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, Paris, 1984. Trebuie să ne ferim a considera drept indicii ale unui soi de început absolut primele semne ale instituționalizării personajului scriitorului, de felul apariției unei instanțe specifice de consacrare. Căci, într-adevăr, acest proces rămâne multă vreme ambiguu, contradictoriu chiar, în măsura în care artiștii sunt nevoiți să plătească printr-o dependență statutară față de stat recunoașterea și statutul oficial pe care acestea li-l acordă. Abia la sfârșitul secolului al XIX-lea sistemul trăsăturilor constitutive ale unui câmp autonom este efectiv reunit (fără a fi definitiv exclusă posibilitatea unei regresii în heteronomie, de felul aceleia care începe să se facă simțită în clipa de față – în sensul unei întoarceri la forme noi de mecenat, public sau privat, și ca urmare a influenței crescânde a jurnalismului).

privește romanul, acesta, situat într-o poziție centrală față de cei doi poli ai spațiului literar, prezintă cea mai mare dispersie din punctul de vedere al statutului simbolic: cu toate că și-a câștigat titlurile de noblețe, cel puțin în interiorul câmpului, dar și în afara lui, prin Stendhal și Balzac, dar mai cu seamă prin Flaubert, rămâne asociat imaginii unei literaturi mercantile, legate de jurnalism prin foileton. El va dobândi o pondere considerabilă în cadrul câmpului literar abia atunci când, prin Zola, va obține succese de vânzare excepționale (deci, câștiguri foarte importante, care îi vor permite să se elibereze de servituțile presei și ale foiletonului), atingând un public mult mai vast decât al oricărui alt mod de expresie, fără însă a renunța la exigențele specifice în ceea ce privește forma (ajungând să cucerească, prin romanul monden, chiar și o consacrare burgheză, rezervată, până atunci, numai teatrului).

Se poate da seamă de structura chiasmatică a acestui spațiu, în interiorul căruia ierarhia în funcție de profitul comercial (teatru, roman, poezie) coexistă cu o ierarhie de sens opus, în funcție de prestigiu (poezie, roman, teatru), cu ajutorul unui *model simplu*, care ține cont de două principii de diferențiere. Pe de o parte, diferitele genuri, privite ca niște întreprinderi economice, se deosebesc în trei privințe: după prețul produsului sau al actului de consum simbolic, relativ ridicat în cazul teatrului și al concertului, scăzut în cazul cărții, al partiturii și al muzeelor sau galeriilor (costul unitar al tabloului plasând producția picturală într-o situație cu totul aparte); apoi, după volumul și calitatea socială a consumatorilor, deci după importanța profiturilor economice, dar și simbolice (legate de calitatea socială a publicului) care asigură aceste întreprinderi; în sfârșit, după lungimea ciclului de producție și în special după rapiditatea cu care sunt obținute profiturile, atât cele materiale, cât și cele simbolice, și după durata cât acestea sunt asigurate.

Pe de altă parte, pe măsură ce câmpul câștigă în autonomie și își impune propria sa logică, aceste genuri tind să se diferențieze, din ce în ce mai net, în funcție de creditul propriu-zis simbolic pe care ele îl dețin și îl conferă, credit care începe să varieze invers față de profitul economic: creditul asociat unei practici culturale tinde, într-adevăr, să descrească odată cu volumul și îndeosebi cu dispersia socială a publicului (aceasta deoarece valoarea creditului de recunoaștere pe care îl asigură consumul scade atunci când scade și competența specifică care îi este recunoscută consumatorului, tinzând, chiar, să-și inverseze semnul atunci când aceasta din urmă coboară sub un anumit prag).

Acest model dă seamă de opozițiile majore dintre genuri, dar și de diferențele mai fine ce se pot observa în interiorul unui același gen, ca și, totodată, de formele diferite pe care le capătă consacrarea de care se bucură genurile și autorii. Calitatea socială a publicului (măsurată în principal după volumul său) și profitul simbolic pe care acesta îl asigură reprezintă, într-adevăr, factorii care determină ierarhia specifică ce se stabilește între opere și autori în interiorul fiecărui gen în parte, diferitele categorii ierarhizate corespunzând suficient de strict ierarhiei sociale a publicurilor: acest lucru este vizibil mai ales în cazul teatrului, prin opoziția dintre teatrul clasic, teatrul de bulevard, vodevil și cabaret, și chiar mai vizibil în cazul romanului, unde ierarhia specializărilor – roman monden, care va deveni, ulterior, roman psihologic, roman naturalist, roman de moravuri, roman regionalist, roman popular – corespunde cât se poate de direct cu ierarhia socială a publicurilor atinse, ca și, în chip suficient de strict, cu ierarhia universurilor sociale reprezentate și chiar cu ierarhia autorilor după origine socială și sex.

Acest model permite, de asemenea, înțelegerea a ceea ce apropie și desparte romanul de teatru. Teatrul de bulevard, capabil să asigure profituri economice considerabile, grație reprezentațiilor repetate ale unei singure piese în fața unui public restrâns și burghez, le furnizează autorilor, proveniți, în cea mai mare parte, din rândurile burgheziei, o formă de respectabilitate socială, aceea consacrată de Academie. Caracteristicile cu totul particulare ale autorilor de teatru derivă din faptul că ei sunt produsul unei selecții în două trepte: teatrele fiind foarte puțin numeroase – și directorii lor având tot interesul să mențină piesele pe afiș cât mai mult timp cu putință –, autorii sunt nevoiți să înfrunte o concurență teribilă pentru a ajunge să fie jucați, atuul principal constituindu-l capitalul social de relații în mediul teatral; ei trebuie, apoi, să înfrunte concurența pentru câștigarea publicului, proces în care, pe lângă stăpânirea tainelor meseriei, legată, și ea, de familiaritatea cu lumea teatrului, intervine și apropierea față de valorile publicului, care este, în principal, unul burghez și parizian, prin urmare mai „distins" din punct de vedere social decât cultural.

La polul opus, romancierii nu pot accede la beneficii echivalente celor realizate de autorii de teatru decât cu condiția să fie cumpărați de „marele public", altfel spus, după cum indică și conotația peiorativă a expresiei, expunându-se discreditării asociate succesului comercial. Aceasta este explicația faptului că Zola, ale cărui romane s-au bucurat de un succes dintre cele mai compromițătoare, nu a reușit să scape de destinul social

pe care i-l rezervau marile lui tiraje și subiectele triviale decât prin convertirea „comercialului", negativ și „vulgar", în „popular", acesta din urmă aureolat de toate prestigiile pozitive ale progresismului politic; conversiune făcută posibilă de rolul de profet social care i-a fost atribuit în chiar sânul câmpului și care i-a fost recunoscut mult în afara acestuia, grație devotamentului militant al romancierului (ca și, dar mult mai târziu, progresismului său profesoral).[2]

Extraordinara fascinație pe care a exercitat-o asupra lui Zola *Introducerea în studiul medicinii experimentale* nu se explică numai prin imensul prestigiu de care se bucura știința în anii 1880, grație, mai cu seamă, influenței lui Taine, Renan și Berthelot (savant ce se face profetul unei adevărate religii a științei).[3] Să fi fost, oare, Zola atât de naiv încât să creadă, așa cum i se reproșează de multe ori, că metoda lui Claude Bernard putea să fie aplicată direct în literatură? Există, în orice caz, suficiente indicii care ne fac să credem că teoria „romanului experimental" îi oferea lui Zola un mijloc privilegiat de neutralizare a bănuielii de vulgaritate atașate inferiorității sociale a mediilor zugrăvite și atinse de el prin cărțile sale: reclamându-se de la modelul unor medici eminenți, el identifică privirea „romancierului experimental" cu *privirea clinică*, instituind între scriitor și obiectul său distanța obiectivantă ce separă marile somități medicale de pacienții lor. Preocuparea lui de a se ține la distanță este cât se poate de frapantă în contrastul pe care el îl păstrează (și pe care Céline, de exemplu, îl va aboli) între limbajul atribuit personajelor populare și intervențiile naratorului, întotdeauna marcate cu semnele marii literaturi, prin ritmul lor, care este acela al limbajului scris, și prin trăsăturile tipice ale stilului susținut, precum folosirea perfectului simplu și a stilului indirect. În felul acesta, cel care, în manifestul său, *Romanul experimental*, proclama sus și tare independența și demnitatea omului de litere, afirmă, prin chiar opera sa, demnitatea superioară a culturii și a limbii literare prin care acesta trebuie să se facă recunoscut și pentru care el reclamă recunoașterea, desemnându-se, astfel, pe sine însuși ca autorul prin excelență al educației populare, bazată în întregime, la rândul ei, pe recunoașterea acestei rupturi aflate la temelia respectului față de cultură.

---

[2] Dacă, exceptându-l pe Courbet, pictorii nu au invocat decât foarte rar justificări populiste este, poate, din cauza faptului că nu s-au văzut confruntați cu problema difuzării de masă, dat fiind că produsele lor sunt unice și cu un preț relativ ridicat pe unitate, iar singurul succes de care ei se pot bucura este succesul monden, apropiat, în efectele lui sociale, de succesul înregistrat de teatru.

[3] Referitor la prestigiul științei către 1880, a se vedea D. Mornet, *Histoire de la littérature*, Larousse, Paris, 1927, pp. 11-14.

Diferențierea genurilor și unificarea câmpului

Reacția simbolistă împotriva naturalismului, ca și, în cazul poeziei, împotriva pozitivismului care apasă asupra poeziei parnasiene ca urmare a superstiției faptului precis, a documentului, a orientalismului și a elenismului ce o caracterizează, nu poate fi înțeleasă ca efectul direct al unei transformări a mentalităților care ar reflecta, la rândul ei, anumite schimbări economice și politice, altfel spus, făcând abstracție de logica și de istoria specifice câmpului în discuție. Este cert că „renașterea spiritualistă" ce poate fi observată în întregul câmp al puterii – aflată în relație cu o redeșteptare a idealismului asociat cultului lui Wagner și primitivilor italieni și care, în câmpul propriu-zis literar, îmbracă forma unei reînvieri a misticismului (prin, de exemplu, Uniunea pentru Acțiune Morală a lui Paul Desjardins), amestecat uneori cu un anarhism de salon[4] – a furnizat condițiile favorabile apariției și succesului relativ al mișcării simboliste (ca și al nenumăratelor mișcări înrudite cu ea, precum „impulsionismul" lui Florian-Parmentier, care, împotriva „materialismului științific, fanatismului experimental și intelectualismului", elaborează o filosofie apropiată de aceea a lui Bergson). Dimensiunea socială și chiar politică a acestei reacții este, într-adevăr, destul de evidentă: ea ține să opună o artă artistă și spiritualistă, care cultivă simțul misterului, unei arte sociale și materialiste bazate pe știință (progresismul politic se asociază mai curând cu conservatorismul estetic și poate fi întâlnit, de exemplu, la vechii parnasieni sociali sau în interiorul unor școli dintre cele mai ciudate, cum ar fi „umanismul" lui Jules Romains, care se reclamă de la Gabriel Tarde, de la Gustave Le Bon și de la naturalism, „paroxismul", „dinamismul", „proletarismul" etc.).

Reacția simbolistă nu poate fi însă înțeleasă complet decât dacă este pusă în relație cu criza specifică pe care producția literară o traversează în anii 1880, care afectează cu atât mai mult diferitele genuri literare cu cât sunt mai rentabile din punct de vedere economic[5]. Poezia, care, în pofida forței de seducție crescute a romanului, continuă să atragă mare parte dintre nou-veniți, nu are, e adevărat, mare lucru de pierdut, dat fiind că

---

[4] Mai cu seamă în cazul unor scriitori legați de Théâtre de l'Œuvre, precum Félix Fénéon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Régnier sau Saint-Pol-Roux.

[5] *Cf.* C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, PENS, Paris, 1979, pp. 27-54.

nu-i are drept clienți decât pe producătorii înșiși; logica imanentă a diferențierii permanente a stilurilor favorizează apariția, pe calea deschisă de Baudelaire, a unei școli simboliste aflate în ruptură față de parnasienii întârziați sau față de naturaliștii ce pun în versuri biete discursuri politice, filosofice și sociale. În schimb, romancierii naturaliști, mai ales cei din a doua generație, sunt cât se poate de direct afectați de criză, și convertirile lor pot fi, fără îndoială, interpretate și ca niște reconvertiri menite să răspundă noilor așteptări ale publicului cultivat, legate mai cu seamă de „renașterea spiritualistă": unii (precum Huysmans) se convertesc la un „naturalism spiritualist", alții, precum Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte și Gustave Guiches, autori ai „Manifestului celor cinci împotriva pământului", apărut în *Le Figaro* din 18 august 1887, participă la reacția spiritualistă îndreptată împotriva lui Zola și împotriva naturalismului.

O fracțiune a scriitorilor care se îndreptaseră inițial către poezie reconvertesc acum în romanul „idealist" și „psihologic" un capital cultural și mai cu seamă un capital social mai importante decât acelea ale concurenților lor naturaliști[6]: astfel, André Theuriet importă în roman tradiția poeziei intimiste, în vreme ce Paul Bourget – discipol al lui Taine, care, ca și Anatole France, André Theuriet și Barbey d'Aurevilly, își începuse cariera literară publicând câteva culegeri de versuri (*Viața neliniștită*, 1875; *Edel*, 1878; *Mărturisirile*, 1882) – se transformă acum într-un analist al sentimentelor rafinate ale unor personaje cantonate într-un decor monden, deschizând, astfel, calea unor romancieri precum Barrès, Paul Margueritte, Camille Mauclair, Edouard Estaunié sau André Gide, ale căror romane, grație stilului și lirismului lor, pot fi citite și ca niște poeme în proză. Ceea ce duce la apariția, în interiorul romanului, a separării în școli concurente manifestate deja în poezie, școli ce se opun romanului social sau celui regional derivat din naturalism, dar și romanului cu teză.

Cât privește teatrul, domeniu rezervat autorilor de origine burgheză, acesta devine la rândul său un refugiu pentru romancierii și poeții lipsiți de șansă, de origine mic-burgheză sau populară în marea majoritate a cazurilor; aceștia au însă de înfruntat barierele de intrare caracteristice

[6] *Cf.* R. Ponton, „Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX[e] siècle", *Actes de la recherches en sciences sociales*, nr. 4, iulie 1975, pp. 66-81.

genului, altfel spus, măsurile blânde de excludere pe care clubul închis al directorilor de teatru, al autorilor afirmați și al criticilor le opun pretențiilor emise de nou-veniți. Tocmai pentru că este supus mult mai direct constrângerilor cererii unei clientele în principal burgheze (cel puțin la origine), teatrul este ultimul care va avea parte de o avangardă autonomă care, din aceleași motive, va rămâne întotdeauna fragilă și amenințată. În ciuda eșecurilor inițiale ale fraților Goncourt (din 1865, cu *Henriette Maréchal*) și Zola (cu *Thérèse Raquin* în 1873, *Moștenitorii Rabourdin* în 1874, *Boboc de trandafir* în 1878, *Cârciuma* în 1879 etc.), acțiunea naturaliștilor, a lui Zola în special[7], de răsturnare a ierarhiei genurilor prin transferarea pe tărâmul teatrului a unui capital simbolic cucerit în sânul unui public nou (care îi citește romanele, dar nu se duce la teatru) nu rămân total lipsite de urmări. În 1887, Antoine întemeiază al său Théâtre-Libre, cea dintâi întreprindere care urmărește să sfideze cu adevărat constrângerile economice într-un sector al câmpului în care acestea făceau regula și în care, de altfel, vor sfârși prin a triumfa, dat fiind că tentativa a fost abandonată în 1896 de către directorul teatrului, copleșit, în acea clipă, de o datorie de o sută de mii de franci.

Însă ruptura prin care își face apariția o nouă poziție, opusă atât tradiției declamatoare a Comediei Franceze, cât și eleganței dezinvolte a actorilor teatrului de bulevard, este suficientă pentru a provoca efectele cele mai caracteristice ale funcționării unui univers sub formă de câmp: pe de o parte, Théâtre d'Art al lui Paul Fort, care va deveni Théâtre de l'Œuvre al lui Lugné-Poe (transfug de la Théâtre-Libre), se constituie după modelul lui Théâtre-Libre și împotriva acestuia, reproducând în subcâmpul, astfel instituit, al teatrului opozițiile dintre naturaliști și simboliști care divizează, acum, ansamblul câmpului; pe de altă parte, constituind ca atare problema punerii în scenă și abordând diferitele sale puneri în scenă ca tot atâtea *luări de poziție artistice*, altfel spus, ca ansambluri *sistematice* de răspunsuri explicit *asumate* la un ansamblu de probleme pe care tradiția le ignora sau la care răspundea fără însă a le și pune, André Antoine pune sub semnul întrebării o *doxa* care, în sine, nu fusese până în acel moment niciodată discutată, declanșând în felul acesta întregul joc, adică istoria regiei de teatru.

---

[7] Între 1876 și 1880, Zola a luat apărarea unui teatru naturalist în rubrica sa de critică dramatică (*cf.* Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. XXX; *Nos auteurs dramatiques*, *ibidem*, vol. XXXIII).

El determină apariția, dintr-o dată, a *spațiului finit al opțiunilor posibile* pe care căutarea teatrală nu l-a terminat nici până astăzi de explorat, a universului problemelor pertinente față de care orice regizor de teatru *demn de acest nume* trebuie, fie că vrea sau nu, să ia poziție și în privința cărora diferiții regizori vor ajunge să se opună unii altora: problemele referitoare la spațiul scenic, la relația (pe care Antoine o dorește cât mai strânsă) dintre decor și personaje (el predică exactitatea), problema textului și a sobrietății sau, dimpotrivă, a teatralității interpretării, problema interacțiunii dintre actori și spectatori (cu întunericul în care este scufundată sala și, împotriva jocului la rampă, care distruge iluzia teatrală, cu teoria celui de-al „patrulea perete"), problema luminilor și a zgomotului etc.[8]

Iar cea mai bună atestare a dominației pe care Antoine și-a asigurat-o asupra câmpului pe care l-a adus, astfel, la existență constă în faptul că, așa cum arată chiar și observatorii cei mai puțin înclinați spre o viziune sociologică asupra istoriei teatrului, adversarii săi de la Théâtre de l'Œuvre opun fiecăreia dintre luările sale de poziție o luare de poziție de sens opus: ostentația „teatralității" (prin Jarry, în special) contra iluzionismului „naturalului", „sugestia" contra verismului, „teatrul de imaginație" contra „teatrului de observație", primatul verbului contra întâietății acordate decorului, „omul metafizic" contra „omului psihologic", „teatrul sufletului" (conform expresiei lui Edouard Schuré) contra teatrului corpului și al instinctelor, simbolismul contra naturalismului – toate aceste antiteze fiind animate de autori și regizori care, asemenea lui Paul Fort și Lugné-Poe, se află, față de Antoine și de autorii acestuia, într-o relație de opoziție omoloagă din punct de vedere al originilor sociale (în vreme ce Antoine nu are decât o instrucție primară, Lugné-Poe, al cărui tată și-a desfășurat întreaga carieră în mediul bancar, în special ca subdirector al băncii Société Générale din Londra, este un fost elev al Liceului Condorcet).

Astfel, între începutul secolului (pentru poezie) și anii 1880 (pentru teatru) – cu privire la care Zola, răspunzându-i lui Huret, constata că „se află tot timpul în întârziere față de restul literaturii" –, se dezvoltă în sânul fiecărui gen în parte un sector dotat cu un plus de autonomie sau, altfel spus, o avangardă. Fiecare gen manifestă tendința de a se separa într-un sector dedicat în exclusivitate căutărilor și un sector comercial, două piețe între care trebuie să ne ferim să stabilim o graniță fermă și care nu reprezintă decât cei doi poli, definiți în și prin relațiile lor antagonice, ale unuia

[8] J.-J. Roubine, *Théâtre et Mise en scène. 1880-1980*, PUF, Paris, 1980.

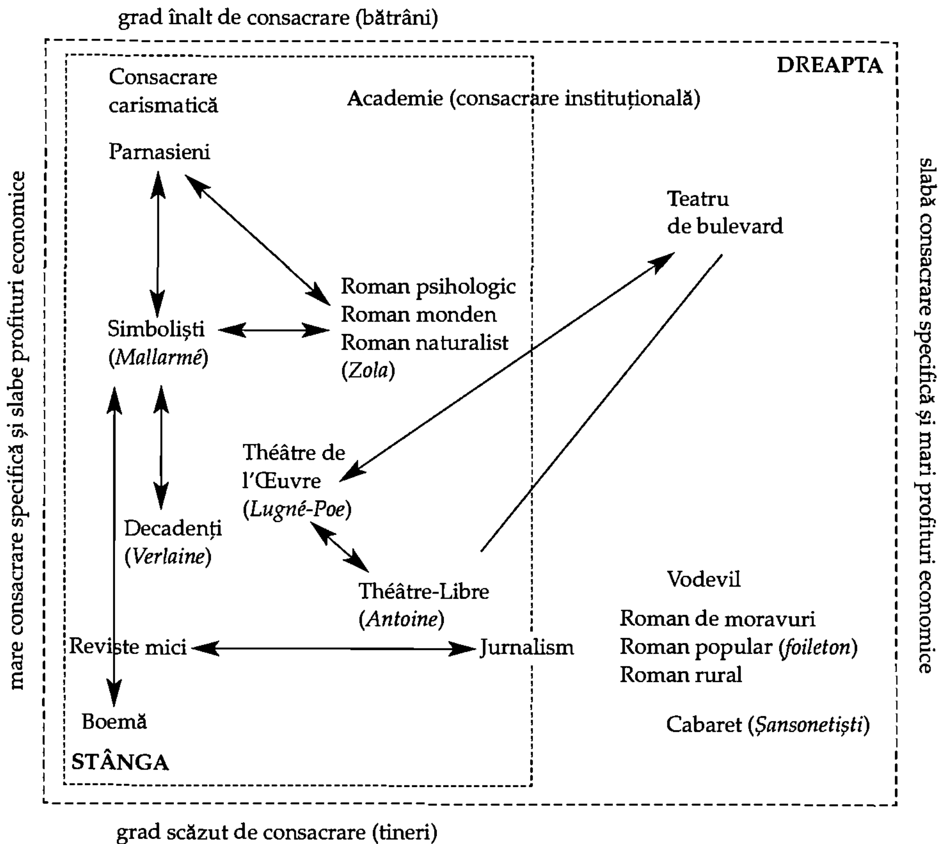
și aceluiași spațiu. Acest proces de diferențiere a fiecărui gen în parte este însoțit de un proces de unificare a ansamblului genurilor, altfel spus, a câmpului literar, care tinde tot mai mult să se organizeze în jurul unor opoziții comune (de pildă, în anii 1880, aceea dintre naturalism și simbolism). Într-adevăr, fiecare dintre cele două sectoare opuse ale fiecărui subcâmp în parte (de pildă, teatrul de regie) tinde să se apropie cât mai mult de sectorul omolog din interiorul celorlalte genuri (romanul naturalist, în cazul lui Antoine sau poezia simbolistă, în cazul lui Lugné-Poe), mai degrabă decât de polul opus din cadrul aceluiași subcâmp (teatrul de bulevard). Cu alte cuvinte, opoziția dintre genuri își pierde din eficacitatea structurantă în beneficiul opoziției dintre cei doi poli prezenți în cadrul fiecărui subcâmp: polul producției pure, în care producătorii tind să nu-i aibă drept clienți decât pe ceilalți producători (care le sunt, totodată, și concurenți), și unde se regăsesc poeții, romancierii și oamenii de teatru dotați cu proprietăți de poziție omoloage, însă angajați în relații care pot fi antagonice; și polul marii producții, subordonate așteptărilor marelui public.

Arta și banii

Începând din acest moment, câmpul literar unificat tinde să se organizeze după două principii de diferențiere independente și ierarhizate: opoziția principală, aceea dintre producția pură, destinată unei piețe limitate la producătorii înșiși, și marea producție, orientată spre satisfacerea nevoilor marelui public, reproduce ruptura de bază în raport cu ordinea economică, aflată la originea câmpului de producție restrânsă; această primă opoziție este intersectată de o opoziție secundară care se stabilește, în chiar interiorul subcâmpului producției pure, între avangardă și avangarda consacrată. Este vorba, de pildă, pentru perioada avută în vedere, de opoziția dintre parnasieni și cei cărora li se spune „decadenți", aceștia din urmă, la rândul lor, virtual divizați într-o a treia direcție, în funcție de diferențe de stil și de proiect literar ce corespund unor diferențe de origine socială și de stil de viață.

Considerați multă vreme copiii pierduți ai parnasianismului (prezenți printre cei treizeci și șapte de poeți publicați în primele două ediții ale culegerii intitulate *Le Parnasse contemporain*, excluși din cea de-a treia ediție, fapt ce le va conferi un statut de martiri), Verlaine și Mallarmé încep să atragă atenția către mijlocul anilor 1880 și își primesc numele de luptă de la o parodie

Câmpul literar la sfârșitul secolului XIX-lea (detaliu)



polemică, *Decăderile lui Adoré Floupette, poet decadent*, culegere de versuri satirice de Gabriel Vicaire și Henri Beauclair, apărută în 1885, care ridiculizează poezia lui Verlaine, a lui Mallarmé și pe cea a imitatorilor acestora. Uniți obiectiv, la început prin opoziția lor comună față de parnasieni, frații lor mai mari (și așezați în ordine de bătaie de către Verlaine, care, în *Poeții blestemați*, îi numește pe Mallarmé, Rimbaud și Tristan Corbière), cei doi poeți – Mallarmé cu simboliștii săi, Verlaine cu decadenții săi – se îndepărtează treptat unul de celălalt, ajungând chiar până la înfruntări în jurul unei serii de opoziții stilistice și tematice (acelea dintre „malul drept" și „malul stâng" al Senei pariziene, dintre salon și cafenea, dintre radicalismul pesimist și reformismul prudent, dintre estetica explicită, întemeiată pe ermetism și esoterism, și estetica limpezimii și a simplității, a naivității și emoției) ce corespund unor

diferențe sociale (majoritatea simboliștilor provin din burghezia de mijloc sau din marea burghezie și chiar din rândul nobilimii și au studiat la Paris, de multe ori Dreptul, în vreme ce decadenții provin din clasele populare sau din mica burghezie și dispun de un capital cultural scăzut).[9]

Diferențele după *gradul de consacrare* separă, în fapt, *generații artistice*, definite de intervalul (adesea foarte scurt, uneori abia câțiva ani) dintre stiluri și stiluri de viață ce se opun asemenea „noului" și „vechiului", originalului și „depășitului" – dihotomii derizorii, de multe ori aproape goale de sens, suficiente însă pentru a clasifica și a face să existe, cu un cost minim, grupuri desemnate – mai degrabă decât definite – cu ajutorul unor etichete destinate să producă diferențele pe care pretind că le enunță.

Faptul că vârsta socială este perfect independentă de vârsta biologică nu este nicăieri mai vizibil ca în câmpul literar, în interiorul căruia generațiile pot fi de multe ori despărțite de mai puțin de zece ani (este cazul lui Zola, născut în 1840, și al discipolilor săi recunoscuți din cadrul Seratelor de la Médan: Alexis, născut în 1847, Huysmans, născut în 1848, Mirbeau, născut și el tot în 1848, Maupassant, născut în 1850, Céard, născut în 1851, și Hennique, născut tot în 1851). La fel stau lucrurile și în cazul lui Mallarmé și al primilor săi discipoli. Alt exemplu: Paul Bourget, unul dintre principalii apărători ai „romanului psihologic", nu este despărțit de Zola decât printr-un interval de doisprezece ani. Zola atrage, de altfel, el însuși atenția asupra acestui decalaj dintre vârsta socială (legată de poziția ocupată) și vârsta „reală": „Întârziind asupra unor prostii, asupra unor tâmpenii de felul acesta, în acest moment atât de grav din evoluția ideilor, toți acești tineri, care au, cu toții, între treizeci și patruzeci de ani, îmi lasă impresia unor coji de nucă dansând pe șuvoaiele Cascadei Niagara! Și aceasta pentru că nu-i susține nimic în afara unei pretenții gigantice și vide!"[10]

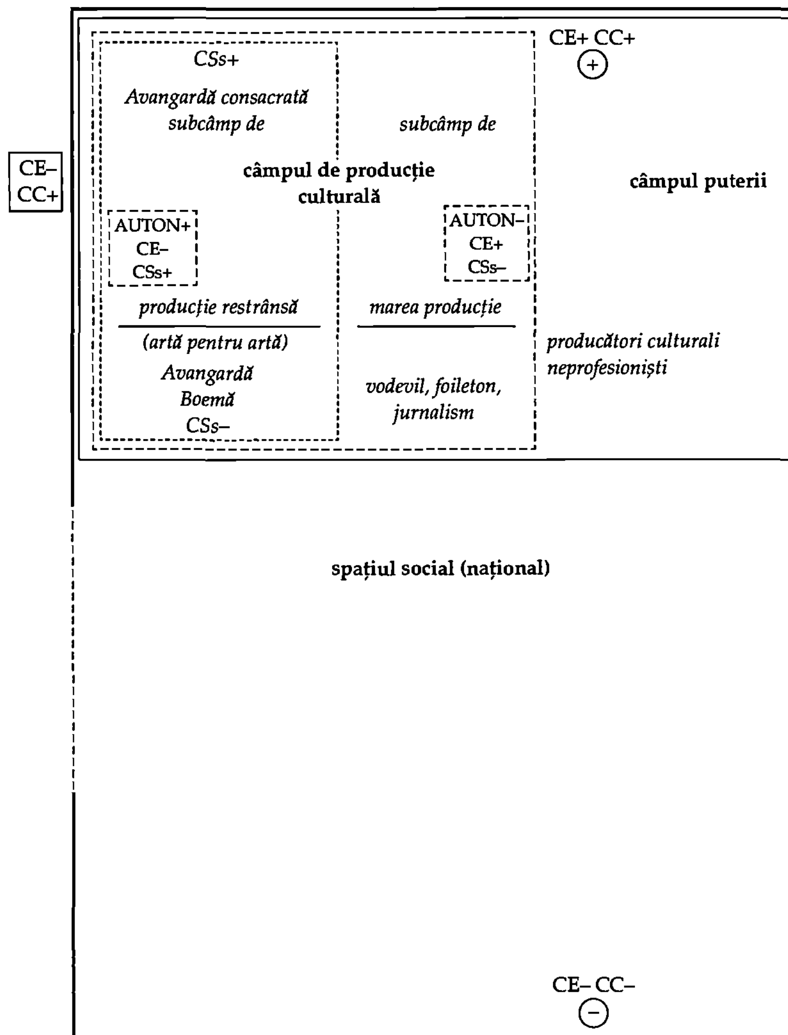
Ocupanții unor poziții de avangardă care nu au beneficiat încă de consacrare, mai cu seamă cei mai vârstnici (biologic) dintre ei, au tot interesul să reducă cea de-a doua opoziție la prima, să facă în așa fel încât succesul și recunoașterea pe care pot să le obțină, pe termen lung, anumiți scriitori de avangardă să apară drept niște efecte ale renegării sau ale compromisului încheiat cu ordinea burgheză. Și se pot sprijini pe faptul că, deși

---

[9] *Cf.* R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, teză susținută la École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1977, și Joseph Jurt, „Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 80", *Œuvres et Critiques*, vol. XII, nr. 2, 1987, pp. 19-33.

[10] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891; reeditare, însoțită de note și de o prefață de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 158.

Câmpul de producție culturală în cadrul câmpului puterii și în spațiul social



Legendă

——— Spațiu social
——— Câmpul puterii
- - - - - Câmp de producție culturală
.... Subcâmp de producție restrânsă

CE Capital economic
CC Capital cultural
CSs Capital simbolic
AUTON+ Grad ridicat de autonomie
AUTON – Grad scăzut de autonomie

consacrarea burgheză și profiturile economice sau onorurile vremelnice prin care ea se marchează (Academie, premii etc.) se îndreaptă cu precădere către scriitorii care produc pentru piața burgheză și pentru piața de larg consum, ea privește, în același timp, și fracțiunea cea mai conformistă a avangardei consacrate. Astfel, Academia Franceză a făcut întotdeauna loc unui număr restrâns de scriitori „puri", ca în cazul lui Leconte de Lisle, liderul parnasienilor, care, în 1852, în prefața la *Poeme antice*, pozase în profet, în restauratorul unei purități pierdute și în dușmanul modelor, dar care avea să sfârșească sub cupola Academiei, decorat cu Legiunea de Onoare (*a contrario*, cei care vor să evite cu orice preț să se lase înghițiți de arta burgheză și să aibă parte de efectul de îmbătrânire socială imprimat de acest proces trebuie să refuze orice semn social de consacrare: decorații, premii, academii și onoruri de orice fel).

Structurile temporale și formele de schimbare ce se instauraseră de multă vreme în domeniul poeziei, sortită să trăiască în ritmul revoluțiilor (romantică, parnasiană, simbolistă), se impun acum și în roman, odată cu naturalismul, și chiar și în teatru, odată cu apariția regizorului și cu revoluția declanșată de el. În cazul poeziei, ritmul revoluțiilor (cel puțin proiectate, dacă nu și înfăptuite) se accelerează și, la începutul secolului XX, „anarhia literară", cum îi spun unii, atinge apogeul: „Congresul poeților", ținut la Paris, la École des Hautes Études Sociales, pe 27 mai 1901, în scopul unei încercări de fraternizare, se termină cu scandal și chiar cu bătaie. Școlile proliferează și conduc la sciziuni în lanț: sintetismul lui Jean de la Hire și integralismul lui Adolphe Lacuzon, în 1901, impulsionismul lui Florian-Parmentier, în 1904, aristocratismul lui Lacaze-Duthiers, în 1906, unanimismul lui Jules Romains, sincerismul lui Louis Nazz, subiectivismul lui Han Ryner, druidismul lui Max Jacob și futurismul lui Marinetti, în 1909, intensismul lui Charles de Saint-Cyr, în 1910, floralismul lui Lucien Rolmer, în 1911, simultanismul lui Henri-Martin Barzun și Fernand Divoire, 1912, dinamismul lui Henri Guilbeaux, în 1913, excesivismul, totalismul etc.[11] Unii, luând act de logica revoluției permanente, devenită legea de funcționare a câmpului, nu ezită, pentru a-și justifica nerăbdarea de a accede la succesiune, să afirme că douăzeci și cinci de ani reprezintă o durată de supraviețuire mult prea îndelungată pentru o generație literară.[12] Frenezia

---

[11] Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Eugèn Figuière, Paris, 1914, pp. 292-293.

[12] *Ibidem*.

sectară, care o amintește pe aceea a grupusculelor politice de avangardă, conduce la rupturi provocate de lideri autoproclamați: decadenții dau naștere simbolismului, care dă naștere magnificismului, magismului, socialismului, anarhismului și școlii romane. Foarte rare sunt mișcările care izbutesc să se impună, iar majoritatea șefilor de școală, aproape cu toții, de altfel, căzuți în uitare azi, rămân fără discipoli. Pretutindeni, ruptura inaugurală dă naștere repetării ei sub forma unei noi rupturi.

În cazul romanului, revoluția naturalistă nu întârzie să dea naștere reacției „psihologilor", iar în cazul teatrului, așa cum am văzut, apariția Teatrului Liber al lui Antoine provoacă aproape imediat crearea Teatrului Operei al lui Lugné-Poe, o proiecție, în noul spațiu inaugurat de Antoine, a opoziției (care transcende granițele dintre genuri) dintre naturalism și simbolism (grație acestei duble rupturi, poezia își impune dominația asupra romanului, prin Huysmans, ca și asupra teatrului, prin Maeterlinck). Fiecare revoluție triumfătoare se autolegitimează, dar legitimează în același timp și revoluția ca atare, chiar dacă este vorba de revoluția împotriva acelor forme estetice pe care ea însăși le-a adus la putere. Manifestările și manifestele tuturor acelora care, de la începutul secolului și până astăzi, se străduiesc să impună un nou regim artistic, desemnat de fiecare dată printr-un *-ism*, demonstrează faptul că revoluția tinde să se impună ca *model* al accederii la existență în interiorul câmpului.

Caz exemplar, afacerea care a primit denumirea de „criza naturalismului" nu reprezintă altceva decât ansamblul strategiilor simbolice, parțial eficace, prin intermediul cărora un ansamblu de scriitori și de critici, unii dintre ei proveniți din naturalism, își afirmă dreptul la succesiune printr-un fel de lovitură de stat simbolică. Este vorba – pe lângă cei cinci autori ai manifestului din 18 august 1887 – de Brunetière, care publică, pe 1 septembrie 1887, un articol despre falimentul naturalismului, de Paul Bourget, care, în prefața la *Discipolul*, din 1889, se ridică împotriva naturalismului triumfător, și de Jules Huret însuși, cu faimoasa sa anchetă (cel dintâi exemplu din seria de interogații performative, de atâtea ori practicate începând de atunci, care tind să producă efectele pe care pretind că le înregistrează), în care el le oferă tuturor pretendenților, printre care și Huysmans, posibilitatea de a decreta că „naturalismul e mort"[13]. Se

[13] Tipică pentru noul regim instaurat în câmpul literar, ancheta realizată cu concursul a șaizeci și patru de scriitori (și publicată în *L'Écho de Paris* între 3 și 5 iulie 1891) enunță cât se poate de limpede noua filosofie a istoriei, aceea a permanentei

constituie, astfel, o schemă de gândire care, răspândindu-se deopotrivă în rândul scriitorilor, al jurnaliştilor şi al acelei fracţiuni a publicului care, intens preocupate de distincţia sa culturală, ajunge să gândească viaţa literară şi, în general, întreaga viaţă culturală prin prisma unei logici a modei, schemă care permite condamnarea unei tendinţe, a unui curent, a unei şcoli, oricare ar fi ele, cu singurul argument că sunt „depăşite".

Dialectica distincţiei

E greu să nu te laşi încercat – la parcurgerea oricăreia dintre lucrările acelui moment sau ale celui imediat posterior[14] în care sunt trecute amănunţit în revistă toate şcolile literare – de sentimentul că te găseşti în faţa unui univers supus, în mod aproape mecanic, legii acţiunii şi reacţiunii sau (dacă este să vorbim în termeni de intenţii sau dispoziţii) legii pretenţiei şi distincţiei. Nu există acţiune a vreunui agent care să nu constituie o reacţie la acţiunile celorlalţi agenţi sau la cele ale unuia sau altuia dintre ei: neoromantismul respinge obscuritatea simbolistă şi visează să împace poezia cu ştiinţa; „şcoala romană" a lui Moréas se opune simbolismului printr-o revenire la clasicism; „umanismul" lui Fernand Gregh refuză, la rândul său, simbolismul, considerându-l întunecat şi inuman; „renaşterea neoclasică" a lui Morice respinge, în bloc, tot ce e nou etc.

Se înţelege că am putea situa la răscrucea secolelor, aşa cum face Robert Wohl, apariţia unei tendinţe foarte puternice de a gândi ansamblul ordinii sociale prin intermediul schemei împărţirii pe generaţii (conform logicii care pretinde că intelectualii extind de foarte multe ori la ansamblul lumii sociale trăsături ce nu aparţin decât microcosmului lor)[15]. Acesta este, într-adevăr, momentul în care respectiva diviziune manifestă tendinţa de a se generaliza

---

depăşiri, prin cele trei întrebări propuse: „1. Naturalismul este bolnav? Este mort? 2. Poate fi salvat? 3. Ce anume îi va lua locul?".

[14] În special Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque*, ed. cit.; J. Muller, G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française*, 1913; G. Le Carbonel, C. Vellay, *La littérature contemporaine*, Mercure de France, Paris, 1905.

[15] *Cf.* Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, 1979. Expresia prototipică a acestei teorii a generaţiilor, devenită una dintre „metodele" admise în literatură (prin studierea „generaţiilor literare") şi în politică („generaţiile politice"), o reprezintă cartea lui François Mentré, *Les Générations sociales* (Paris, 1920), care construieşte noţiunea de „generaţie socială" privită ca o „unitate spirituală" constituită în jurul unei „stări colective".

la ansamblul câmpului de producție culturală, mai cu seamă prin intermediul revoltei declarate – prin lucrări precum acelea ale lui Agathon (pseudonimul lui Henri Massis, născut în 1886, și al lui Alfred de Tarde, născut în 1880), *Spiritul noii Sorbone* (1911) și *Tinerii de azi* (1913) – îndreptate împotriva gândirii scientiste a nenumăraților discipoli ai lui Renan și Taine, gândire care dominase întregul câmp intelectual al anilor 1880 și care ajunsese acum să triumfe în interiorul câmpului universitar prin intermediul întemeietorilor noii științe și ai noilor universități (Durkheim, Seignobos, Aulard, Lavisse, Lanson și Brunot). În faza aceasta critică, caracterizată printr-o luptă permanentă, care constituie retraducerea în sânul câmpului intelectual a opoziției dintre dreapta și stânga, catolici și atei, diviziunile fundamentale, care vor deveni principiile structurante ale viziunilor ulterioare despre lume, se afirmă cu cea mai deplină claritate. Refuzul rațiunii sau al inteligenței în numele inimii și al credinței conduce spre un antiraționalism sau iraționalism ce privilegiază înțelegerea în dauna explicării, respinge știința și în special știința socială – în primul rând sociologia „teutonă" – sub pretextul reducționismului, pozitivismului și materialismului ei, exaltă „cultura" împotriva erudiției lipsite de suflet a „tehnicienilor intelectuali" și a cutiilor lor cu fișe, înțelege să repună în drepturile sale idealul național, altfel spus, umanioarele clasice (latina și greaca), panteonul autorilor francezi, dar și, într-o altă ordine de idei, sportul și virtuțile virile.

Opoziția dintre deținători și pretendenți instituie în chiar inima câmpului o tensiune între cei care, ca într-o cursă, se străduiesc să-și depășească adversarii și cei care vor cu orice preț să evite acest lucru. Este cazul lui Zola și al lui Maupassant, care, în urma succesului înregistrat de romanul psihologic, își schimbă tematica și maniera, odată cu *Visul* și *O viață*, încercând, parcă, să realizeze cu anticipație proiectul contraconcurenților lor: „De altfel, dacă aș avea timp, aș face chiar eu ceea ce vor ei să facă", răspundea Zola la ancheta lui Huret, înțelegând prin aceasta că ar opera el însuși acea depășire a naturalismului, adică a lui însuși, pe care adversarii săi încercau s-o opereze împotriva sa.[16]

Revoluții specifice și schimbări externe

Chiar dacă luptele permanente dintre deținătorii de capital specific și cei lipsiți, pentru moment, de un astfel de capital constituie motorul unei neîncetate transformări a ofertei de produse simbolice, ele nu pot totuși

[16] J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. cit., p. 160.

conduce spre acel tip de transformări în profunzime ale raporturilor de forță simbolice pe care le reprezintă răsturnările ierarhiei genurilor, școlilor și autorilor, decât atunci când li se oferă posibilitatea de a se sprijini pe schimbări externe de același sens. Dintre aceste schimbări, cea mai determinantă este, fără îndoială, creșterea (legată de expansiunea economică) a populației școlarizate (la toate nivelurile sistemului de învățământ), care se află la originea a două procese paralele: creșterea numărului de producători capabili să trăiască din propriul scris sau de pe urma micilor meserii oferite de întreprinderile culturale (edituri, ziare etc.); expansiunea pieței de cititori potențiali ce se oferă, astfel, pretendenților succesivi (romantici, parnasieni, naturaliști, simboliști etc.) și produselor lor. Aceste două procese sunt, firește, legate unul de celălalt, în măsura în care tocmai creșterea pieței de cititori potențiali, permițând dezvoltarea presei și a romanului, este cea care permite înmulțirea măruntelor meserii disponibile.

Mai general privind lucrurile, chiar dacă sunt în mare măsură independente *din punctul de vedere al cauzelor*, luptele interne depind întotdeauna, *în ceea ce privește rezultatele lor*, de corespondența pe care sunt în stare să o întrețină cu luptele externe, indiferent dacă este vorba de luptele din câmpul puterii sau de cele din câmpul social privit în ansamblu. Astfel, revoluția naturalistă a fost făcută posibilă de întâlnirea dintre, pe de o parte, noile dispoziții pe care Zola și prietenii săi le-au introdus în câmpul producției și, pe de altă parte, șansele obiective care asigură condițiile de realizare a acestor noi dispoziții: adică, pe de o parte, o relaxare a dreptului de intrare în profesiunile literare, legată de o stare relativ favorabilă a pieței muncii intelectuale (în sens larg), care propune meserii capabile să asigure un minim de resurse scriitorilor lipsiți de rente, precum Zola însuși, angajat la Librairie Hachette din 1860 până în 1865 și colaborator la mai multe gazete, și, pe de altă parte, o piață literară aflată în plină expansiune, deci cititori mai numeroși și mai dispersați din punct de vedere social, deci mai dispuși, virtual, să accepte produse noi.

La fel ca succesul naturalismului, și cotitura operată în defavoarea sa, în anii 1880, nu poate fi înțeleasă ca un efect direct al schimbărilor externe, economice sau politice. „Criza naturalismului" este corelativă unei crize a pieței literare, adică, mai concret spus, dispariției condițiilor care, în epoca imediat precedentă, favorizaseră accesul unor noi categorii sociale la consum și, în paralel, la producție. Iar situația politică (înmulțirea burselor de locuri de muncă, dezvoltarea CGT-ului și a mișcării socialiste – Anzin,

Fourmies etc.), care nu este lipsită de legătură cu renașterea spiritualistă din sânul burgheziei (și cu foarte numeroasele convertiri de scriitori), nu poate decât să-i încurajeze pe cei care, mânați de logica internă a luptei concurențiale, se ridică în interiorul câmpului propriu-zis împotriva naturaliștilor (și, prin aceasta, împotriva pretențiilor culturale ale fracțiunilor aflate în ascensiune din rândul micii burghezii și al burgheziei). Atmosfera de restaurație spiritualistă contribuie, fără doar și poate, la favorizarea întoarcerii la forme de artă care, asemenea poeziei simboliste și romanului psihologic, nu fac decât să amplifice la maximum denegarea reconfortantă a lumii sociale.

Ar mai rămâne de examinat cum poate „proiectul creator" să ia naștere din întâlnirea dintre dispozițiile particulare pe care un producător (sau un grup de producători) le importă în interiorul câmpului (ca urmare a traiectoriei sale anterioare și a poziției sale în cadrul câmpului) și spațiul posibilelor înscrise în câmp (ceea ce desemnăm, de regulă, prin termenul vag de „tradiție artistică sau literară"). În cazul particular al lui Zola, ar trebui analizat ceea ce, în experiența scriitorului (se știe, mai cu seamă, că el a fost condamnat la ani îndelungați de mizerie din pricina decesului prematur al tatălui său), a putut să înlesnească dezvoltarea viziunii revoltate cu privire la necesitatea (dacă nu chiar la fatalitatea) economică și socială pe care întreaga sa operă o exprimă, ca și forța de ruptură și de rezistență (datorată, nu încape îndoială, acelorași dispoziții) de care a avut nevoie pentru realizarea acestei opere și pentru apărarea ei împotriva întregii logici a câmpului. „O operă", scrie el în *Naturalismul în teatru*, „nu este altceva decât o luptă împotriva convențiilor." Numai întâlnirea dintre o conjunctură excepțional de favorabilă și o indiferență inflexibilă la injoncțiunile tacite ale câmpului literar și, după succesul romanului *Cârciuma*, la toate manifestările de ură sau de dispreț putea să ducă la o asemenea sfidare la adresa unora dintre normele de bază ale bunei-cuviințe literare și, mai presus de orice, la succesul ei durabil.

Inventarea intelectualului

Este însă foarte probabil că Zola nu ar fi reușit să evite discreditarea la care îl expuneau succesele sale de vânzare și bănuiala de vulgaritate pe care o antrenau, dacă nu ar fi izbutit (fără a căuta anume acest lucru) să schimbe, fie și doar parțial, principiile de percepție și de apreciere aflate în vigoare, în special prin constituirea, ca o opțiune deliberată și legitimă,

a poziției de independență și demnitate specifică omului de litere, mânat să-și pună autoritatea specifică în slujba cauzelor politice. El era nevoit, în acest scop, să producă o figură nouă, aceea a intelectualului, inventându-i artistului o misiune de subversiune profetică, deopotrivă intelectuală și politică, capabilă să treacă drept o luare de poziție estetică, etică și politică, numai bună pentru a atrage apărători militanți – cam tot ceea ce adversarii săi descriau ca fiind efectul unui gust vulgar sau depravat. Ducând până la capăt evoluția câmpului literar în direcția autonomiei, el încearcă să impună până și în politică valorile de independență afirmate în interiorul câmpului literar. Este exact ce a reușit să realizeze atunci când, cu ocazia afacerii Dreyfus, a izbutit să importe în câmpul politic o problemă construită după principiile de diviziune caracteristice câmpului intelectual și să impună întregului univers social legile nescrise ale acestei lumi particulare, care are însă particularitatea de a se reclama de la universal.[17]

Astfel, în chip cu totul paradoxal, tocmai autonomia câmpului intelectual este aceea care face posibil actul inaugural al unui scriitor care, în numele normelor proprii câmpului literar, intervine în câmpul politic, constituindu-se, astfel, pe sine însuși ca intelectual. Celebrul manifest *Acuz* reprezintă consecința și împlinirea procesului colectiv de emancipare înfăptuit progresiv în interiorul câmpului de producție culturală: ca ruptură profetică în raport cu ordinea stabilită, el reafirmă, împotriva tuturor rațiunilor de stat, ireductibilitatea valorilor de adevăr și de justiție și, implicit, independența păzitorilor acestor valori în raport cu normele politicii (acelea ale patriotismului, de exemplu) și constrângerile vieții economice.

Intelectualul se constituie ca atare intervenind în câmpul politic *în numele autonomiei* și al valorilor specifice unui câmp de producție culturală ajuns la un înalt grad de independență față de diferitele puteri (și nu, asemenea omului politic cu un solid capital cultural, pe baza unei autorități propriu-zis politice, dobândite cu prețul unei renunțări la cariera și la valorile intelectuale). Prin aceasta, el se opune scriitorului din secolul al XVII-lea, subvenționat de stat, creditat, din punct de vedere social, cu o funcție recunoscută dar subordonată, cantonat strict în divertisment și ținut, în felul acesta, la distanță de problemele fierbinți ale politicii și teologiei; el se opune, în același timp, și legislatorului aspirant, care visează să exercite o putere spirituală în ordinea politică și să-l concureze pe monarh

---

[17] *Cf.* C. Charle, „Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus", *Annales ESC*, nr. 2, martie-aprilie 1977, pp. 240-264.

sau pe ministru chiar pe terenul acestora, asemenea lui Rousseau redactând o *Constituție a Poloniei*; el se opune, în sfârșit, și acelora care, schimbând un statut, de multe ori de ordin secund, din câmpul intelectual pe o poziție din câmpul politic, se rup mai mult sau mai puțin ostentativ de valorile universului lor de origine și, preocupați să se afirme ca oameni de acțiune, se arată deseori a fi cei mai înclinați să denunțe idealismul sau nerealismul „teoreticienilor" pentru a putea să trădeze liniștiți valorile înscrise în teorii. Închis în propria sa ordine, preocupat de valorile lui de libertate, dezinteresare, justiție, care fac imposibilă abdicarea de la autoritatea și responsabilitatea lui specifice în schimbul unor profituri ori puteri vremelnice inevitabil supuse devalorizării, intelectualul se afirmă, împotriva legilor specifice ale politicii, celor ale faimoasei *Realpolitik* și ale rațiunii de stat[18], ca apărătorul unor principii universale care nu sunt altceva decât produsul universalizării principiilor specifice propriului său univers.[19]

Inventarea intelectualului, desăvârșită odată cu Zola, nu presupune numai autonomizarea prealabilă a câmpului intelectual. Ea reprezintă și rezultatul unui alt proces, paralel, de diferențiere, acela care conduce la constituirea unui corp de profesioniști ai politicii și care exercită efecte indirecte asupra constituirii câmpului intelectual.[20] Lupta liberală împotriva Restaurației și deschiderea oferită oamenilor de litere în perioada orléanistă favorizează dacă nu o politizare a vieții intelectuale, atunci cel puțin un soi de nediferențiere a literaturii și politicii, așa cum depun mărturie puzderia de politicieni literați și de literatori politicieni de felul lui Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy sau Nisard. Revoluția de la 1848, care îi dezamăgește și îi neliniștește pe liberali, dar mai ales al Doilea Imperiu aruncă majoritatea scriitorilor într-un soi de apatie politică, inseparabilă de o repliere orgolioasă în direcția artei

---

[18] Asupra elaborării noțiunii de „rațiune de stat" ca rațiune specifică, ireductibilă la „rațiunea etică" sau la „rațiunea teologică", a se vedea E. Thuau, *Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu*, teză de doctorat, Université de Paris, Paris, 1966.

[19] Se poate, în trecere, observa perfectul nerealism al marilor legi tendențiale cum e cea care ar vrea ca intelectualii să piardă din puterea politică pe măsură ce câștigă în autonomie: în fapt, așa cum se poate constata, forma însăși de putere se schimbă, astfel încât nu are aproape nici un sens să compari puterea critică și negativă a unui Zola sau Sartre cu puterea dependentă a unui Corneille sau Racine.

[20] Asupra logicii specifice a câmpului politic, a se vedea Pierre Bourdieu, „La représentation politique. Éléments pour une théorie de champ politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 36-37, 1981, pp. 3-24.

pentru artă, definită prin opoziție față de „arta socială". Ni-l amintim pe Baudelaire tunând și fulgerând împotriva socialiștilor: „Ciomăgește cu religiozitate omoplații anarhistului!".[21] Sau pe Leconte de Lisle catehizându-l pe Louis Ménard, rămas fidel idealurilor sale politice: „Ai de gând să-ți petreci viața închinându-i un cult lui Blanqui, care nu-i nici mai mult, nici mai puțin decât o secure revoluționară, de folos la locul ei, de acord, dar secure, totuși?! Foarte bine! În ziua când vei fi scris o operă frumoasă, îți vei fi dovedit mai tare dragostea față de justiție și de drept decât scriind douăzeci de volume de economie."[22] Însă expresia cea mai tipică a acestei deziluzionări o putem întâlni la Flaubert, Taine și Renan, care, refugiați în propria lor operă, păstrează tăcerea asupra evenimentelor politice.

Printre factorii care i-au împins pe scriitori spre o consolidare a autonomiei față de cererile externe, ostilitatea la adresa politicii și a celor care înțeleg să reintroducă mize politice în sânul câmpului (cum fac adepții artei sociale) a jucat, desigur, un rol determinant. Astfel, printr-o ciudată răsturnare, sprijinindu-se tocmai pe autoritatea specifică cucerită împotriva politicii de către scriitorii și artiștii puri vor putea Zola și oamenii de știință proveniți din dezvoltarea învățământului superior și a cercetării să rupă cu indiferentismul politic al înaintașilor lor pentru a interveni, cu prilejul afacerii Dreyfus, în însuși câmpul politic, însă cu alte arme decât cele ale politicii propriu-zise.

Acel Zola „angajat", „moralizator", „misionar" chiar, pe care tradiția militantă, continuată de devoțiunea școlară, l-a inventat din creștet până-n tălpi, maschează faptul că apărătorul lui Dreyfus este unul și același cu apărătorul lui Manet împotriva Academiei, Salonului și bunei-cuviințe burgheze, dar și, în numele aceleiași credințe în autonomia artistului, împotriva lui Proudhon și a lecturilor „umanitare", moralizatoare și socializante aplicate picturii: „L-am apărat pe domnul Manet așa cum voi apăra toată viața orice individualitate liberă ce va fi atacată. Voi fi întotdeauna de partea învinșilor. Se duce o luptă evidentă între temperamentele greu de îmblânzit și mulțime." Și, ceva mai departe: „Îmi imaginez că merg pe stradă și întâlnesc o bandă de băiețandri care se țin după Édouard Manet azvârlind în el cu pietre. Criticii de artă – pardon, sergenții de stradă

[21] Charles Baudelaire, citat de A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., p. 81.

[22] C. M. Leconte de Lisle, scrisoare către Louis Ménard, 7 septembrie 1849, citat de P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, ed. cit.

– își fac prost datoria; amplifică tumultul în loc să-l domolească, ba chiar, Dumnezeu să mă ierte, mi se pare că au în mâini enorme pietre smulse din caldarâm. Există deja în acest spectacol o anumită grosolănie care pe mine, trecător dezinteresat, calm și liber, mă umple de tristețe. Mă apropii și le pun întrebări băiețandrilor și sergenților; știu care este crima comisă de acest paria lovit cu pietre. Mă întorc acasă și întocmesc, ca un omagiu închinat adevărului, procesul-verbal ce urmează."[23] Tocmai într-un astfel de proces-verbal va consta și articolul intitulat *Acuz.*

Schimburile dintre pictori și scriitori

Dar, așa cum însuși exemplul izolat al lui Zola are darul să ne reamintească, se cuvine să facem aici cale întoarsă și să aruncăm o privire ceva mai cuprinzătoare asupra procesului de autonomizare a câmpurilor literar și artistic. Căci nu vom putea, într-adevăr, să înțelegem conversiunea colectivă ce a condus la inventarea scriitorului și a artistului prin constituirea unor universuri sociale relativ autonome în interiorul cărora necesitățile economice sunt (parțial) suspendate decât dacă vom abandona limitările pe care ni le impune împărțirea specializărilor și a competențelor: esențialul ne scapă atâta vreme cât rămânem închiși între limitele unei singure tradiții, literare sau artistice. Progresele în direcția autonomiei înfăptuindu-se, în cele două universuri, la momente diferite, în legătură cu transformări economice și morfologice diferite și prin raportare la puteri la rândul lor diferite, precum Academia sau piața, scriitorii au putut să profite de cuceririle pictorilor, și reciproc, pentru a reuși să-și sporească independența.[24]

---

[23] *Cf.* Émile Zola, *Mes Haines*, Fasquelle, Paris,1923, pp. 322 și 330. Și, de asemenea, în legătura cu Courbet și Proudhon: „O pânză, pentru el, este un subiect; pictați-o în roșu sau în verde, pentru el nu are nici o importanță! [...] El comentează, silește tabloul să semnifice un anumit lucru; despre formă, nici un cuvânt." Sau: „Arta mea, dimpotrivă, este o negare a societății, o afirmare a individului mai presus de toate regulile și necesitățile sociale" (Émile Zola, *ibidem*, pp. 35-36, 39).

[24] Mă sprijin aici pe cercetarea efectuată în legătură cu *revoluția simbolică* înfăptuită de Manet, ale cărei prime rezultate (asupra Academiei și ochiului academic) le-am prezentat în Pierre Bourdieu, „L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr. 19-20, 1987, pp. 6-19. Am dorit să propun aici doar o *schemă simplificată* a schimburilor dintre pictori și scriitori, pe care cititorul va putea să o îmbogățească și să o nuanțeze.

Construcția socială a unor câmpuri de producție autonome merge mână în mână cu elaborarea unor principii specifice de percepție și de apreciere a lumii naturale și a celei sociale (și a reprezentărilor literare și artistice cu privire la această lume), cu constituirea, adică, a unui mod de percepție propriu-zis estetic, care situează principiul „creației" în reprezentarea ca atare, nu în lucrul reprezentat și nu se afirmă plenar decât în capacitatea de a întemeia estetic obiectele josnice sau vulgare ale lumii moderne.

Dacă inovațiile care au condus la inventarea artistului și a artei moderne nu sunt inteligibile decât la scara ansamblului câmpurilor de producție culturală este pentru că, din pricina decalajului dintre transformările survenite în câmpul literar și în câmpul artistic, artiștii și scriitorii au putut, ca într-o cursă de ștafetă, să beneficieze de progresele înregistrate, la momente diferite, de avangardele lor respective. În felul acesta, au putut fi cumulate descoperiri care, făcute posibile de logica specifică a unuia sau altuia dintre cele două câmpuri, apar retrospectiv ca profiluri complementare ale unuia și aceluiași proces istoric.

Voi analiza în altă parte istoria luptelor pe care pictorii, în special Manet, au trebuit să le poarte pentru a-și cuceri autonomia împotriva Academiei; ca și procesul la capătul căruia universul artiștilor încetează să mai funcționeze ca un *aparat* ierarhizat și controlat de un corp, pentru a se constitui treptat într-un *câmp* al competiției pentru dobândirea monopolului asupra legitimității artistice: procesul care conduce la constituirea unui câmp este un proces de *instituționalizare a anomiei* la capătul căruia nimeni nu se mai poate considera stăpânul și deținătorul absolut al *nomos*-ului, adică al principiului de viziune și de diviziune legitim. Revoluția simbolică ce l-a avut ca inițiator pe Manet abolește însăși posibilitatea referinței la o autoritate ultimă, a unui tribunal de ultimă instanță, capabil să tranșeze litigiile în materie de artă: monoteismul nomotetului central (încarnat, vreme îndelungată, de Academie) cedează locul concurenței unei multitudini de zei incerți. Punerea sub semnul întrebării a Academiei relansează istoria aparent încheiată a unor producții artistice captive în lumea ermetică a unor posibile predeterminate și deschide spre explorare un univers infinit de posibile. Manet distruge temeliile sociale ale punctului de vedere fix și absolut al absolutismului artistic (așa cum distruge și ideea existenței unui loc privilegiat al luminii, prezentă, de acum înainte, pretutindeni pe suprafața lucrurilor): el instaurează pluralitatea punctelor de vedere, care este înscrisă în chiar existența unui câmp (și ne putem întreba dacă abandonarea, atât de des remarcată, a punctului

de vedere suveran, divin aproape, în scrierea romanului nu este legată de apariția, în cadrul câmpului, a unei pluralități de perspective concurente).

Evocând rolul revoluționar al lui Manet (ca și, anterior, pe acela al lui Baudelaire și Flaubert), nu aș vrea să încurajez o viziune naiv-discontinuistă asupra genezei câmpului. Dacă este adevărat că poate fi reperat momentul în care lentul proces de *emergență* (cum atât de just îl numește Ian Hacking) a unei structuri suportă transformarea decisivă care pare să conducă la realizarea structurii, nu e mai puțin adevărat că am putea situa, în fiecare dintre momentele acestui proces continuu și colectiv, emergența unei forme provizorii a structurii, capabilă, deja, să orienteze și să comande fenomenele care pot să se producă în interiorul ei, contribuind astfel la realizarea și mai elaborată a structurii. L-aș întreba însă pe Aristotel, cu titlu de antidot împotriva iluziei unui început absolut, ceva care ar putea să fie formularea (puțin ironică) a falsei probleme care a trezit atâtea controverse sterile cu privire la nașterea artistului și a scriitorului: cum se oprește din fugă o armată în derută? În ce moment se poate afirma că s-a oprit efectiv? În momentul când se oprește primul, al doilea sau al treilea soldat? Sau abia atunci când un număr suficient de mare de soldați încetează să mai fugă sau doar când ultimul dintre ei se oprește? De fapt, nu se poate afirma că abia odată cu el armata s-a oprit: ea începuse să o facă încă de multă vreme.

În lupta lor împotriva Academiei, pictorii (și în special „refuzații") puteau însă să se sprijine pe întregul travaliu de inventare colectivă (început odată cu romantismul) a figurii eroice a artistului-luptător, rebel a cărui originalitate se măsoară după neînțelegerea căreia îi cade victimă sau după scandalul pe care reușește să-l provoace. Ei au beneficiat și de sprijinul direct al scriitorilor, de multă vreme emancipați de sub autoritatea academică, autoritate care, încă din secolul al XVII-lea, le garantase o identitate recunoscută, atribuindu-le, în schimb, o funcție limitată sau, în tot cazul, definită din exterior. Scriitorii le-au oferit pictorilor o imagine exaltată asupra rupturii eroice pe cale de a o înfăptui și, mai cu seamă, au tradus în discurs descoperirile pe care pictorii urmau să le realizeze în practică, în special în ceea ce privește arta de a trăi.

După Chateaubriand, care, în *Memorii de dincolo de mormânt*, exaltă capacitatea de a îndura mizeria, spiritul de devotament și abnegația artistului, marii romantici – Hugo, Vigny și Musset – și-au găsit în apărarea martirilor artei nenumărate prilejuri de a-și exprima disprețul la adresa burghezului și înduioșarea față de ei înșiși. Însăși imaginea artistului damnat, care constituie un element central al noii viziuni despre lume, se sprijină nemijlocit pe exemplul de generozitate și de abnegație pe care

pictorii îl oferă întregului univers intelectual: Gleyre refuzând orice remunerație din partea elevilor săi, Corot venindu-i în ajutor lui Daumier, Dupré închiriind un atelier pentru Théodore Rousseau etc., fără a-i mai pune la socoteală pe toți cei care îndură mizeria cu eroism sau își sacrifică viața pentru amorul artei, și cărora *Scene din viața de boemă* – ca, de altfel, toate romanele pe acest subiect (cele ale lui Champfleury, de exemplu) – le zugrăvesc existența exaltată și sinistră.

Dezinteres *versus* interes, noblețe *versus* josnicie, generozitate și curaj *versus* meschinărie și prudență, artă și iubire pure *versus* artă și amor mercenare – opoziția aceasta se afirmă pretutindeni, încă din epoca romantică, în literatură mai întâi, prin nenumăratele portrete contrastante ale artistului și burghezului (Chatterton și John Bell, pictorul Théodore de Sommervieux și bătrânul postăvar Guillaume din *Prăvălia „La Motanul cu mingea"* etc.), dar și – mai cu seamă – în arta caricaturii, prin Philipon, Granville, Decamps, Henri Monnier și Daumier, care, sub trăsăturile lui Mayeux, Robert Macaire sau M. Prudhomme, îl denunță pe burghezul parvenit. Nimeni însă nu a contribuit, mai mult decât Baudelaire, ale cărui prime scrieri cunoscute sunt *Saloanele* din 1845 și 1846, la edificarea imaginii artistului ca erou solitar care, asemenea unui Delacroix, duce o existență de aristocrat indiferent la onoruri și preocupat în exclusivitate de posteritate[25], dar și ca personaj saturnian sortit nenorocului și melancoliei.

O teorie a economiei cu totul particulară a acestei lumi speciale elaborează scriitorii atunci când, asemenea lui Théophile Gautier în prefața la *Domnișoara de Maupin* sau lui Baudelaire în *Salonul din 1846*, produc, referitor la pictură, cele dintâi formulări sistematice ale teoriei artei pentru artă, acest mod atât de particular de a trăi arta care se înrădăcinează într-o artă de a trăi aflată în ruptură cu stilul de viață burghez, în special fiindcă se bazează pe refuzul oricărei justificări sociale a artei și a artistului.

Este cât se poate de semnificativ faptul că noțiunea de artă pentru artă a fost enunțată pentru prima oară în legătură cu lucrarea *Roland furios* a sculptorului Jean Duseigneur (sau Jehan du Seigneur), expusă la Salonul din 1831: căci în atelierul acestui artist, de pe rue de Vaugirard, se adună, către sfârșitul lui 1830, cei pe care Nerval îi reunește sub denumirea „micul cenaclu" – Borel, Nerval, Gautier – și care, fugind de extravaganțele din sânul grupării „Tânăra Franță", se vor regăsi, pe poziții ceva mai sobre, în rue du Doyenné. Pictor devenit scriitor (asemenea lui Pétrus Borel și lui Delescluze), predispus, prin

[25] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, p. 312.

urmare, să joace rolul de intermediar între cele două universuri, Gautier – cel mai „pictural" dintre scriitori și „maestrul desăvârșit" al tinerei generații (conform dedicației din *Florile răului*) – va fi cel care va exprima viziunea despre artă și artist ce se elaborează în sânul acestui grup: libera dezvoltare a invenției intelectuale, fie și cu prețul șocării gustului dominant, a convențiilor și a regulilor, ura și refuzul îndreptate, mai presus de orice, împotriva a ceea ce aspiranții în ale picturii desemnează prin termeni ca „băcani", „filistini" și „burghezi", celebrarea plăcerilor iubirii și sanctificarea artei, considerată ca al doilea demiurg. Combinând elitismul cu antiutilitarismul, artistul își bate joc de morala convențională, de religie, de obligații și responsabilități și disprețuiește tot ceea ce ar putea aminti de ideea unui serviciu pe care arta ar trebui să-l aducă societății.

Asemenea lui Tebaldeo din *Lorenzaccio* – singura ființă liberă într-un univers corupt, capabilă să dea un sens lumii, să exorcizeze răul și să transforme viața prin darul contemplației și al creației artistice –, pictorul care înțelege să se afirme împotriva Academiei și pe care reaua-voință a instituțiilor oficiale nu-l face decât să se dezvolte, reprezintă încarnarea prin excelență a „creatorului", natură pasională, energică, enormă prin sensibilitatea sa ieșită din comun și prin puterea sa unică de transsubstanțiere. Această lume foarte eteroclită, ea însăși polarizată, pe care o numim global „boemă" este, așa cum am văzut, locul unui formidabil travaliu de experimentare (pe care Lamennais îl numește „libertinaj spiritual") prin intermediul căruia se inventează o nouă artă de a trăi.

Pictorii le oferă scriitorilor, sub forma unei „profeții exemplare" (în accepția lui Max Weber), modelul artistului pur pe care ei tocmai încearcă, de altfel, să-l inventeze și să-l impună; iar pictura pură, eliberată de obligația de a sluji la ceva sau, pur și simplu, de a semnifica, pe care ei o opun tradiției academice, contribuie la materializarea posibilității unei arte „pure". Critica de artă, care ocupă în această perioadă un loc atât de important în activitatea scriitorilor, reprezintă pentru ei, fără doar și poate, ocazia de a descoperi adevărul propriei lor practici și al propriului lor proiect artistic. Căci în joc nu se află, de fapt, numai o redefinire a funcțiilor activității artistice; nici măcar revoluția mentală necesară pentru a putea gândi experiențele excluse de ordinea academică („emoția", „impresia", „lumina", „originalitatea", „spontaneitatea") și pentru a revizui termenii cei mai familiari ai vocabularului tradițional al criticii de artă („efect", „schiță", „portret", „peisaj"). Este vorba de crearea condițiilor de existență ale unei noi credințe, capabile să dea un sens artei de a trăi în această lume pe dos care este universul artistic.

Pictorii care se opuneau Academiei și publicului burghez nu ar fi izbutit, fără doar și poate, să realizeze conversiunea ce le apărea ca necesară fără ajutorul scriitorilor; înarmați cu competența lor specifică de profesioniști ai explicitării și sprijinindu-se pe o tradiție a rupturii față de ordinea „burgheză" instaurată în câmpul literar odată cu romantismul, aceștia erau predispuși să însoțească travaliul de conversiune etică și estetică pe care îl înfăptuia avangarda pictorilor și să ducă revoluția simbolică la deplina ei realizare, constituind, sub formă de principii explicit formulate și asumate, prin teoria „artei pentru artă", imperativele noii economii a bunurilor simbolice.

Dar și scriitorii au avut multe de învățat, pentru propria lor conduită, din apărarea pictorilor eretici. Astfel, libertatea pe care pictorii – Manet, în special – și-au acordat-o afirmând ceea ce Joseph Sloane[26] numește „neutralizarea subiectului", adică respingerea oricărei ierarhii între obiecte și a oricărei funcții didactice, morale sau politice, a artei, nu a putut să nu exercite un efect și asupra scriitorilor înșiși, care, chiar dacă se eliberaseră de multă vreme de constrângerile academice, erau, în calitatea lor de utilizatori ai limbajului, mult mai direct expuși exigenței „mesajului".

Revoluția care va conduce la constituirea unor universuri artistice separate și închise, parcă, asupra purității diferenței ce le definește în ce au ele mai propriu, a fost înfăptuită în doi timpi. Era vorba, mai întâi, de eliberarea picturii de obligația de a îndeplini o funcție socială, de a asculta de o comandă sau de o cerere, de a sluji o cauză. În această fază, sprijinul scriitorilor joacă un rol determinant. Astfel, tocmai în numele picturii, care, spre deosebire de limbajul scris sau vorbit, nu este obligată să comunice un mesaj, va denunța Zola întrebuințarea didactică pe care Proudhon voia să o dea picturii lui Courbet: „Cum adică?! Aveți la dispoziție scrisul, cuvântul, puteți să spuneți tot ce doriți și voi apelați tocmai la arta liniilor și a culorilor pentru a învăța și a instrui?! Fie-vă milă, aduceți-vă aminte că nu suntem făcuți numai din rațiune. Dacă sunteți practic, lăsați-i filosofului dreptul de a ne da lecții și pictorului dreptul de a ne oferi emoții. Nu cred că ar trebui să-i cereți artistului să ne învețe și, în tot cazul, contest în modul cel mai hotărât acțiunea unui tablou asupra moravurilor mulțimii."[27]

Manet și, după el, toți impresioniștii repudiază orice obligație a artei nu numai de a servi la ceva, ci și de a spune ceva. Până acolo încât, pentru

---

[26] Joseph C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton University Press, Princeton, 1951, p. 77.

[27] Émile Zola, *Mes Haines*, ed. cit., p. 34.

a merge până la capătul acțiunii lor de eliberare, ei se vor vedea datori să se elibereze chiar și de scriitor, care, după cum bine spune Pissarro despre Huysmans, „raționează ca un literator și nu vede, de cele mai multe ori, decât subiectul"[28]. Exact în momentul în care, asemenea lui Zola, ei se apără de acest lucru afirmând specificitatea picturalului, scriitorii sunt, pentru pictori, niște eliberatori alienanți. Și aceasta cu atât mai mult cu cât, odată cu sfârșitul monopolului academic în domeniul consacrării, acești *taste makers* s-au transformat în niște *artist makers* care, prin discursul lor, sunt în măsură să constituie opera de artă ca atare. Astfel încât, abia eliberați de sub tutela instituției academice, pictorii – Pissarro și Gauguin cei dintâi – se văd nevoiți să se elibereze și de literatorii care se sprijină pe opera lor (precum în cele mai frumoase zile ale criticii academice) pentru a-și scoate în evidență gustul și sensibilitatea, mergând chiar până la a le suprapune sau substitui propriul lor comentariu.

Afirmarea unei estetici care transformă opera picturală (și orice operă de artă) într-o realitate intrinsec polisemică, deci ireductibilă la glose și exegeze, datorează, fără doar și poate, foarte mult voinței pictorilor de a se elibera de sub dominația scriitorilor. Ceea ce nu exclude faptul că, în acest efort de eliberare, ei au putut să găsească arme și instrumente de gândire în interiorul câmpului literar, mai cu seamă la simboliști, care, aproximativ în același moment, respingeau orice fel de transcendență a semnificatului în raport cu semnificantul, promovând muzica la rangul de artă prin excelență.

Istoria relațiilor dintre Odilon Redon și criticii săi, Huysmans în special, așa cum a fost ea descrisă de Dario Gamboni[29], reprezintă o ilustrare exemplară a celei din urmă bătălii pe care pictorii au fost nevoiți să o poarte pentru a-și cuceri autonomia și pentru a afirma ireductibilitatea operei picturale în fața oricărei specii de discurs (împotriva celebrului *ut pictura poesis*) sau, ceea ce este același lucru, disponibilitatea ei infinită pentru toate discursurile posibile. Așa s-a încheiat lungul travaliu care a dus de la absolutismul academic – ce presupunea existența unui adevăr ideal față de care trebuia să se conformeze atât producția, cât și contemplarea operei – la subiectivismul care îi lasă fiecăruia libertatea de a crea sau de a re-crea opera în felul său propriu.

Însă e clar că abia odată cu Duchamp vor ajunge pictorii la o strategie capabilă să le permită a se folosi de literat fără a fi folosiți de el, reușind,

---

[28] Claude Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Albin Michel, Paris, 1950, p. 44.

[29] Dario Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, Minuit, Paris, 1989.

astfel, să se sustragă relației de inferioritate structurală față de producătorii de metadiscursuri în care îi plasează statutul lor de producători de obiecte necesarmente mute, în primul rând cu privire la ele însele: acea strategie care constă în denunțarea și în dejucarea metodică, prin chiar concepția și structura operei, dar și printr-un metadiscurs anticipat (titlul obscur și deconcertant) ori printr-un comentariu retrospectiv, a oricărei tentative de anexare a operei de către discurs; fapt care nu a determinat – ba chiar dimpotrivă – o descurajare a exegezei, în continuare la fel de necesară pentru asigurarea unei existențe depline a obiectului de artă.

Pentru formă

Evoluția câmpului artistic și a câmpului literar în direcția unei tot mai mari autonomii este însoțită de un proces de diferențiere a modalităților de expresie artistică și de o descoperire progresivă a formei care convine fiecărei arte și fiecărui gen în parte, mai presus chiar și de semnele exterioare, socialmente cunoscute și recunoscute, ale identității lor: revendicând autonomia reprezentării propriu-zis „iconice", așa cum se va spune mai târziu, în raport cu enunțarea verbală, pictorii abandonează literarul, adică „motivul", „anecdota" și tot ceea ce ar putea să aducă aminte de intenția de a reproduce și de a reprezenta, pe scurt, de a spune, considerând că tabloul trebuie să asculte numai de propriile lui legi, specific picturale, independente de obiectul reprezentat; într-un mod asemănător, scriitorii elimină picturalul și pitorescul (acela al lui Gautier și al parnasienilor, de exemplu) în favoarea literarului – invocând muzica, ce nu vehiculează nici un sens, împotriva sensului și a mesajului – și, prin Mallarmé, exclud cuvântul brut al „limbajului-reportaj", discurs pur denotativ, orientat naiv în direcția unui referent.

Este cât se poate de semnificativ faptul că Gide evocă în mod explicit întârzierea literaturii în raport cu pictura pentru a exalta romanul „pur", debarasat de sens (acela pe care tocmai îl inventează, în acel moment, Joyce, Faulkner ori Virginia Woolf): „M-am întrebat adesea prin ce miracol pictura a luat-o înainte și cum a fost posibil ca literatura să se lase astfel întrecută. Cât de discreditat este astăzi ceea ce obișnuiam să înțelegem, în pictură, prin «motiv»! Un subiect frumos! Așa ceva provoacă acum râsul. Pictorii nici măcar nu mai îndrăznesc să picteze un portret decât cu condiția de a elimina orice asemănare."[30]

---

[30] André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, col. „Folio", Paris, 1978, p. 30.

Ceea ce înseamnă că, din epurare în epurare, luptele al căror teren îl constituie diferitele câmpuri conduc spre o izolare treptată a principiului esențial a ceea ce definește în mod exclusiv fiecare artă și fiecare gen în parte: „literaritatea", cum o numesc formaliștii ruși, sau „teatralitatea", prin Copeau, Meyerhold și Artaud. Așa, spre exemplu, despuind poezia, odată cu versul liber, de trăsături distincte precum rima și ritmul, istoria câmpului nu lasă să mai subziste decât un soi de extract puternic concentrat (ca în cazul lui Francis Ponge) al proprietăților celor mai apte să producă efectul poetic de debanalizare a cuvintelor și a lucrurilor, acea *ostranenie* a formaliștilor ruși, fără a mai recurge la tehnici socialmente desemnate ca „poetice". De fiecare dată când se instituie unul dintre aceste universuri relativ autonome – câmpul artistic, câmpul științific sau oricare dintre specificările lor –, procesul istoric ce se declanșează joacă același rol de *abstractor de chintesențe*. Ceea ce face ca analiza istoriei câmpului să fie, fără doar și poate, prin ea însăși, singura formă legitimă de analiză de esență.[31]

Formaliștii – în primul rând Jakobson, familiarizat cu fenomenologia –, preocupați să răspundă într-o manieră cât mai metodică și mai consecventă cu putință la vechile întrebări ale criticii și ale tradiției școlare referitoare la natura genurilor – teatru, roman, poezie –, s-au mulțumit, asemenea întregii tradiții de reflecție asupra „poeziei pure" sau a „teatralității", să instituie într-o esență transistorică un soi de *chintesență istorică*, altfel spus produsul lentului și laboriosului travaliu de alchimie istorică ce însoțește procesul de autonomizare a diferitelor câmpuri de producție culturală.

Astfel, îndelungata luptă purtată de pictori pentru a scăpa de comandă (chiar și de cea mai neutră și mai eclectică, precum aceea a mecenatului de stat) și pentru a se rupe de subiectele impuse scosese la iveală posibilitatea și, implicit, necesitatea unei producții culturale libere de orice indicație și de orice injoncțiune externă, capabilă să descopere în ea însăși principiul propriei existențe și al propriei necesități. În felul acesta, le-a revelat scriitorilor – care, exaltând-o și analizând-o, o ajutaseră să devină

---

[31] Analizele de esență și definițiile formale nu pot, de fapt, ascunde faptul că afirmarea specificității „literarului" și a „picturalului", ca și a ireductibilității lor la oricare altă formă de expresie nu poate fi separată de afirmarea autonomiei câmpului de producție pe care ea o presupune și o consolidează în același timp. Astfel, așa cum se va vedea, analiza dispoziției estetice pure cerute de formele cele mai înaintate ale artei e inseparabilă de analiza procesului de autonomizare a câmpului de producție.

realitate – posibilitatea unei libertăți de acum înainte oferite și, astfel, impuse oricui vrea să-și asume rolul de pictor sau de scriitor.

Cum să nu bănuim, într-adevăr, că Zola revendica și pentru sine însuși, grație identificării inevitabile favorizate de omologia de poziție, libertatea pe care o reclama pentru pictor? Postulând că artistul nu este răspunzător decât în fața lui însuși, că este cât se poate de liber în privința moralei și a societății – ceea ce, să nu uităm, a provocat un imens scandal, obligându-l pe Zola să părăsească, în 1866, redacția gazetei *L'Événement* –, el afirmă, mai radical decât oricând în trecut, dreptul scriitorului la impresia personală și la reacția subiectivă: „pictura pură", debarasată de obligația de a semnifica ceva, este o expresie a sensibilității singulare a artistului și a originalității sale de concepție, într-un cuvânt, conform unei formule celebre, „un colț de creație văzut prin prisma unui temperament". Nu pentru realismul ei obiectiv, apărat de Champfleury, admira Zola opera lui Manet, ci pentru faptul că în ea se dezvăluia persoana particulară a pictorului. La fel, în lunga pledoarie pe care o scrie în apărarea lui *Germinie Lacerteux*, el celebrează nu atât naturalețea și naturalismul descrierii, cât mai cu seamă „libera și deplina manifestare a unei personalități", „limbajul singular al unui suflet" și „produsul unic al unei inteligențe", anulând orice pretenție de a judeca după reguli etice sau estetice o operă ce se situează „mai presus de morală, mai presus de pudori și de puritâți"[32].

Dar cum să nu vedem, în plus, că, printr-o astfel de reafirmare – fără precedent de la Delacroix – a puterii individului creator și a dreptului său la libera afirmare de sine, care are drept corelativ dreptul criticului și al spectatorului la înțelegerea emoțională, lipsită de orice prealabile și de orice presupoziții, el nu face decât să deschidă calea acelei radicale afirmări a libertății scriitorului pe care o reprezintă articolul *Acuz* și bătăliile purtate în jurul afacerii Dreyfus? Dreptul la o viziune subiectivă și revendicarea libertății de a denunța și de a condamna, în numele unor exigențe interioare, violența pură a rațiunii de stat sunt unul și același lucru.

---

[32] Émile Zola, *Mes Haines*, ed. cit., pp. 68 și 81. Logica transferării în literatură a categoriilor inventate pentru pictură este foarte evidentă în principiul pe care îl enunță în legătură cu Hugo și care definește, fără îndoială, estetica *modernă* ca subiectivism radical, împotriva absolutismului esteticii academice: „Nu trebuie să existe dogme literare; fiecare operă este independentă și cere să fie judecată separat" (Émile Zola, *ibidem*, p. 98). Activitatea artistică nu este guvernată de reguli preexistente și nu poate fi măsurată după nici un criteriu transcendent. Ea produce propriile ei reguli și aduce cu sine măsura propriei sale aprecieri.

3. Piața bunurilor simbolice

„Într-un alt domeniu, am avut onoarea, ba chiar plăcerea, de a pierde bani făcând să fie traduse cele două monumentale volume ale lucrării *Hemingway* de Carlos Baker."

Robert Laffont

Istoria ale cărei faze decisive am încercat să le restitui printr-o suită de secțiuni sincronice conduce la instaurarea acestei lumi cu totul aparte pe care o reprezintă câmpul artistic și câmpul literar așa cum le cunoaștem noi astăzi. Acest univers relativ autonom (ceea ce înseamnă, evident, și relativ dependent, mai cu seamă față de câmpul economic și de câmpul politic) face loc unei economii pe dos, bazată, în logica ei specifică, pe însăși natura bunurilor simbolice: realități bicefale, în același timp mărfuri și semnificații, a căror valoare propriu-zis simbolică se păstrează relativ independentă față de valoarea de piață. La capătul procesului de specializare care a dus la apariția unei producții culturale destinate anume pieței dar și, parțial, ca o reacție împotriva ei, la apariția unei producții de opere „pure", destinate unei apropieri simbolice, în etapa actuală[1] câmpurile

[1] Cu toate că datele pe care se bazează analizele propuse în acest subcapitol sunt datate – au fost culese în 1976 –, analizele ca atare își păstrează întreaga validitate pentru perioada prezentă (așa cum am încercat să sugerez indicând, ici și acolo, unii echivalenți actuali ai unor agenți sau instituții dispărute între timp sau oferind indicii ale schimbărilor suferite de cele care s-au păstrat până în momentul de față). Transformările survenite în domeniul teatrului, în lumea galeriilor de artă și a editurilor nu par a fi afectat în profunzime structura pe care o scoteau în evidență anumite analize empirice efectuate într-o etapă anterioară de dezvoltare a acestui univers. (Preocuparea de a desprinde invarianți și de a surprinde omologii m-a determinat să trec sub tăcere sau să împing în planul al doilea *caracteristicile specifice* ale diferitelor câmpuri, în special ale celui literar și ale celui artistic, pentru a încerca să formulez, în această întreprindere de *explorare*, principiile de diviziune pe care diferitele câmpuri le au în comun și care organizează atât funcționarea diferitelor câmpuri de producție culturală, cât și percepția noastră cu privire la ele.)

producției culturale manifestă tendința de a se organiza, foarte general vorbind, după un principiu de diferențiere ce se confundă cu distanța obiectivă și subiectivă a întreprinderilor de producție culturală în raport cu piața și cu cererea explicită sau tacită, strategiile producătorilor repartizându-se între două limite care nu sunt, de fapt, niciodată atinse: subordonarea totală și cinică față de cerere și independența absolută față de piață și de imperativele acesteia.

Două logici economice

Aceste câmpuri constituie terenul coexistenței antagonice a două moduri de producție și de circulație care ascultă de logici opuse. La un pol, economia anti-„economică"[2] a artei pure, care, întemeindu-se pe recunoașterea obligatorie a valorilor de dezinteresare și pe denegarea „economiei" („comercialului") și a profitului „economic" (pe termen scurt), privilegiază producția și imperativele ei specifice, apărute în urma unei istorii autonome; această producție, care nu poate să recunoască altă cerere în afara aceleia pe care ea însăși poate să o producă, însă numai pe termen lung, e orientată spre acumularea de capital simbolic, privit ca un capital „economic" denegat, recunoscut, deci legitim, veritabil credit capabil să asigure, în anumite condiții și pe termen lung, profituri „economice". La polul opus, logica „economică" a industriilor literare și artistice, care, făcând din comerțul cu bunurile culturale un comerț ca oricare altul, acordă prioritate difuzării, succesului imediat și temporar, măsurat, de pildă, în funcție de tiraje, și care se mulțumesc să se conformeze cererii preexistente a clientelei (apartenența acestor întreprinderi la câmpul propriu-zis, fiind totuși demonstrată de faptul că nu pot să acumuleze atât profiturile economice ale unor întreprinderi economice obișnuite cât și profiturile simbolice rezervate întreprinderilor intelectuale decât respingând formele cele mai grosolane ale mercantilismului și abținându-se să-și declare pe de-a-ntregul scopurile interesate).

O întreprindere se află situată cu atât mai aproape de polul „comercial" cu cât produsele pe care ea le oferă pe piață răspund în chip mai direct și în mod mai complet unei *cereri preexistente* și *în forme prestabilite*. Rezultă de aici că lungimea ciclului de producție reprezintă, fără doar

[2] Ghilimelele vor marca, în cele ce urmează, faptul că este vorba de „economie" în înțelesul restrâns al economismului.

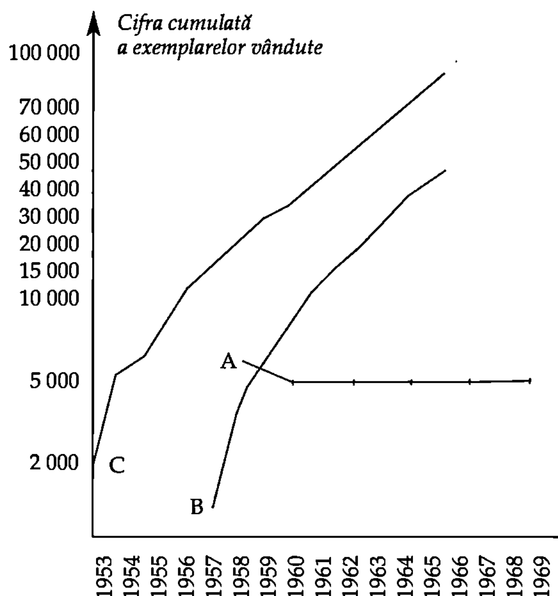
și poate, unul dintre cele mai pertinente criterii de măsurare a poziției ocupate de o întreprindere de producție culturală în interiorul câmpului. Avem astfel de-a face, pe de o parte, cu întreprinderi cu *ciclu de producție scurt*, care caută să minimizeze riscurile printr-o ajustare anticipată la o cerere reperabilă, întreprinderi dotate, în același timp, cu circuite de comercializare și cu procedee de punere în valoare (publicitate, relații publice etc.) menite să asigure o intrare accelerată a profiturilor printr-o circulație rapidă a unor produse sortite unei îmbătrâniri la fel de rapide; și, de cealaltă parte, cu întreprinderi cu *ciclu lung de producție*, ce se bazează pe asumarea riscului inerent oricărei investiții culturale și în special pe respectarea legilor specifice comerțului de artă: nedispunând de o piață în prezent, această producție, orientată în întregime spre viitor, manifestă tendința de a acumula stocuri de produse aflate permanent sub amenințarea de a recădea în starea de obiecte materiale (evaluabile ca atare, adică, să zicem, după greutatea hârtiei).[3]

> Riscurile sunt, într-adevăr, imense și șansele de recuperare a cheltuielilor, atunci când editezi, de exemplu, un autor tânăr, extrem de reduse. Un roman care nu se bucură de succes are o durată de viață (pe termen scurt) care poate să fie mai mică decât trei săptămâni. În caz de succes mediu pe termen scurt, odată costurile de producție, drepturile de autor și cheltuielile de difuzare recuperate, editorului îi mai rămâne aproximativ 20% din prețul de vânzare, din care el trebuie să-și amortizeze exemplarele nevândute, să-și finanțeze stocul, să-și achite cheltuielile generale și impozitele. Atunci însă când o carte își prelungește cariera peste primul an și intră în „fondul" editurii, ea ajunge să constituie o „rezervă" financiară care oferă bazele unei previziuni și ale unei „politici" de investiții pe termen lung: dat fiind că prima ediție și-a amortizat cheltuielile fixe, cartea poate să fie retipărită la prețuri considerabil reduse, asigurând astfel venituri regulate (venituri directe, dar și drepturi

---

[3] Lungimile foarte inegale ale duratei ciclului de producție fac ca orice comparație între bilanțurile anuale ale diferitelor edituri să fie lipsite de sens: bilanțul anual oferă o idee cu atât mai depărtată de situația reală a întreprinderii cu pricina cu cât ne îndepărtăm mai mult de întreprinderile cu o rotație rapidă, adică pe măsură ce ponderea produselor cu ciclu lung crește. Căci, într-adevăr, dacă este vorba, de exemplu, de o examinare a stocurilor, poate fi luat în considerare fie *prețul de producție*, fie *prețul de vânzare*, ambele nesigure, fie, în sfârșit, *prețul hârtiei*. Aceste modalități diferite de evaluare se potrivesc în proporții cât se poate de inegale după cum avem de-a face cu edituri „comerciale", pentru care stocul revine foarte rapid la stadiul de simplă hârtie tipărită, sau, dimpotrivă, cu edituri pentru care el reprezintă un capital care tinde să-și sporească neîncetat valoarea.

Cifra comparată de vânzări a trei lucrări publicate la Éditions de Minuit



Sursa: Éditions de Minuit

conexe: traduceri, ediții de buzunar, vânzări pentru televiziune și cinematografie) care permit investiții mai mult sau mai puțin riscante, de natură să asigure, la rândul lor, pe parcurs, creșterea „fondului".

Incertitudinea și riscurile ce caracterizează producția de bunuri culturale reies din curbele de vânzare a trei cărți apărute la Éditions de Minuit: un „premiu literar" (curba A), care, după o vânzare inițială puternică (din 6.143 de exemplare difuzate în 1959, 4.298 sunt vândute în 1960, scăzând exemplarele rămase nevândute), cunoaște, după această dată, vânzări anuale slabe (de ordinul a 70 de exemplare, în medie, pe an); *Gelozia* (curba B), roman de Alain Robbe-Grillet, apărut în 1957, care, vândut în primul an într-un număr de 746 de exemplare, nu atinge decât după patru ani (în 1960) nivelul de vânzare inițial al romanului premiat, însă grație unei rate de creștere constante a vânzărilor anuale cu începere din 1960 (20%, în medie, pe an între 1960 și 1964; 19% între 1964 și 1968), atinge în 1968 cifra totală de 29.462 exemplare vândute; *Așteptându-l pe Godot* (curba C), de Samuel Beckett, care, publicată în 1952, nu atinge cifra de 10.000 de exemplare vândute decât după cinci ani: grație unei rate de creștere care, cu începere din 1959, se menține aproape constant (cu excepția anului 1963) în jur de 20% (curba căpătând, după această dată, și un aspect exponențial), acest titlu atinge în 1968 (când se vând 14.298

de exemplare) o cifră totală de 64.897 de exemplare vândute. (Ar trebui însă adăugată și posibilitatea eșecului pur și simplu, adică aceea a unui *Godot* a cărui carieră s-ar fi încheiat la sfârșitul lui 1952, lăsând în urmă un bilanț puternic deficitar.)

Diferitele edituri pot fi astfel caracterizate în funcție de ponderea pe care fiecare în parte o acordă investițiilor riscante pe termen lung și investițiilor sigure pe termen scurt, ca și, implicit, în funcție de proporția, în rândul autorilor publicați de ele, a scriitorilor pentru timpul lung și a scriitorilor pentru timpul scurt: jurnaliști care își prelungesc activitatea curentă prin scrieri de „actualitate", „personalități" care își oferă „mărturiile" sub formă de eseuri sau de povești autobiografice, scriitori profesioniști ce se pliază canoanelor unei estetici verificate (literatură pentru „premii", romane de succes etc.).

Astfel, în 1975, micile edituri de avangardă, precum Minuit (sau, în prezent, POL), puteau fi văzute opunându-se „marilor case editoriale" (Laffont, Groupe de la Cité, Hachette), pozițiile intermediare fiind ocupate de edituri precum Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, vechi edituri de „tradiție" deținute de moștenitori, edituri al căror patrimoniu reprezintă și o forță, dar și o frână, mai cu seamă în cazul Grasset, fostă „mare editură" înglobată azi în imperiul Hachette, sau Gallimard, fostă editură de avangardă, ajunsă de multă vreme pe culmile consacrării, care îmbină o întreprindere orientată spre gestionarea fondului (reeditări, ediții de buzunar etc.) cu întreprinderi pe termen lung (colecțiile „Le Chemin", „Bibliothèque des sciences humaines") și ai cărei autori, așa cum se va vedea, figurează atât pe lista de bestselleruri, cât și pe lista de bestselleruri intelectuale. În ceea ce privește subcâmpul editurilor orientate mai degrabă spre producția pe termen lung, deci către publicul „intelectual", acesta este polarizat de opoziția dintre Minuit (care reprezintă avangarda aflată în curs de consacrare), pe de o parte, și Gallimard, situată pe o poziție dominantă, pe de altă parte, Le Seuil ocupând poziția centrală.

Caracteristice pentru cei doi poli opuși ai câmpului editorial, editurile Robert Laffont și, respectiv, Minuit permit surprinderea, în multitudinea aspectelor lor, a acelor opoziții care separă cele două sectoare ale câmpului. De o parte, o întreprindere vastă (700 de angajați), care publică în fiecare an un număr considerabil de titluri noi (în jur de 200) și care se orientează pe față către obținerea succesului (pentru 1976, ea anunță șapte tiraje de peste 100.000 de exemplare, paisprezece de 50.000 de exemplare și cincizeci de 20.000 de exemplare), ceea ce presupune importante resurse de promovare, cheltuieli considerabile alocate publicității și relațiilor publice (îndreptate, mai cu seamă, în direcția librăriilor) și, totodată, o întreagă politică de selecție a titlurilor bazată pe simțul plasamentului sigur (până în 1975, aproape

jumătate din totalul titlurilor publicate erau traduceri ale unor titluri verificate în străinătate) și pe vânarea bestsellerului[4]: în „palmaresul" cu care editorul ține să-i contrazică pe cei care „se încăpățânează în continuare să nu considere editura sa drept una literară", pot fi întâlnite numele lui Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

La polul opus, Éditions de Minuit, mică întreprindere artizanală care, cu numai zece angajați, publică sub douăzeci de titluri pe an (adică, în ceea ce privește romanele și teatrul, patruzeci de autori în douăzeci și cinci de ani); consacrând o parte infimă din buget publicității (făcându-și chiar un titlu – strategic – de glorie din refuzul formelor celor mai grosolane de marketing), ea cunoaște adeseori, ca la începuturi, vânzări inferioare cifrei de 500 de exemplare („Prima carte a lui P., care s-a vândut în ceva mai mult de 500 exemplare, era a noua sa apariție") și tiraje care nu depășesc 3.000 de exemplare (conform unui bilanț din 1975, din 17 lucrări noi publicate cu începere din 1971, adică în trei ani, 14 nu atinseseră cifra de 3.000 de exemplare, iar restul de trei nu o depășiseră pe aceea de 5.000). Deficitară (în 1975), dacă e să nu luăm în considerare decât noutățile, editura trăiește de pe urma fondului său, adică din profiturile pe care i le asigură în mod regulat acele titluri devenite celebre (de pildă, *Godot*).

O editură care intră în faza de exploatare a capitalului simbolic acumulat face să coexiste două economii diferite, una axată pe producție și căutare (precum, în cazul lui Gallimard, colecția înființată de Georges Lambrichs), cealaltă orientată spre exploatarea fondului și spre difuzarea produselor deja consacrate (prin colecții precum „La Pléiade" și în special „Folio" sau „Idées"). Sunt lesne de bănuit contradicțiile ce rezultă din incompatibilitățile dintre cele două economii[5]: tipul de organizare convenabil producției, difuzării și punerii în valoare a uneia dintre categoriile de produse nu convine celeilalte; în plus, greutatea cu care exigențele difuzării și ale gestionării apasă asupra instituției și asupra modului de gândire al responsabililor ei tinde să elimine investițiile riscante, aceasta atunci când autorii care ar putea să le provoace

---

[4] În cazul lui Laffont (ca și în cel al unor editori nu total subordonați logicii pieței, precum Albin Michel), traducerile de cărți străine par a asculta de o logică ceva mai literară.

[5] Timpul scurs de la data realizării acestei anchete lasă să se întrevadă că Éditions de Minuit – ajunsă la statutul de instituție consacrată (grație, mai cu seamă, premiilor Nobel primite de Samuel Beckett și de Claude Simon) – poate încerca să cumuleze, pentru o vreme (conform unei logici observabile în cazul galeriei Denise René), prestigiile ascetismului avangardist și profiturile succesului comercial, prin strategii de joc dublu pentru care romanul lui Jean Rouaud, încununat cu Premiul Goncourt, reprezintă un bun exemplu (*cf.* B. Simonot, „Prix Goncourt: une liberté surveillée", *Liber. Revue européenne des livres*, decembrie 1991, nr. 8, p. 21).

nu sunt din capul locului deturnați spre alți editori. Este de la sine înțeles că dispariția fondatorului unei edituri, chiar dacă poate să-l accelereze, nu-i suficientă pentru a și explica un astfel de proces, care se află înscris în însăși logica dezvoltării întreprinderilor de producție culturală.

Fără a intra într-o analiză sistematică a câmpului galeriilor de artă, care, din pricina omologiei cu câmpul editorial, nu ar duce decât la repetări, nu se poate totuși să nu observăm că și aici diferențele în funcție de vechime (și de notorietate), deci în funcție de gradul de consacrare și de valoarea de piață a operelor posedate, se suprapun cât se poate de exact peste diferențele în ceea ce privește raportarea față de „economic". Lipsite de un „fond" propriu, „galeriile de vânzări" (Beaubourg, de exemplu) expun o selecție (în 1977) relativ eclectică de pictori aparținând unor epoci, școli și momente foarte diferite (abstracționiști tot atât de bine ca și postsuprarealiști, câțiva hiperrealiști europeni, neorealiști), altfel spus, opere care, fiind mai accesibile (grație canonizării mai avansate sau disponibilităților lor „decorative"), își pot găsi cumpărători din afara cercurilor de colecționari profesioniști sau semiprofesioniști (care se recrutează din rândurile „cadrelor aurite" sau ale „industriașilor modei", după afirmațiile unui informator); ele sunt, astfel, în măsură să repereze și să atragă o fracțiune a pictorilor de avangardă deja remarcați, oferindu-le o formă de consacrare oarecum compromițătoare, adică o piață pe care prețurile sunt mult mai ridicate decât în galeriile de avangardă.[6] În schimb, galeriile care, precum Sonnabend, Denise René sau Durand-Ruel, marchează date în istoria picturii ca urmare a faptului că, fiecare la timpul ei, au știut să adune o „școală", se caracterizează printr-o *opțiune sistematică*[7].

---

[6] Aceeași logică face ca editorul-descoperitor (pentru care Maurice Nadeau reprezintă, fără îndoială, unul dintre exemplele cele mai tipice) să fie în permanență expus pericolului de a-și vedea „descoperirile" deturnate de editori mai puternici sau mai consacrați, care atârnă cu greutatea numelor, a notorietății și a influenței lor în balanța deciziilor juriilor ce acordă premiile literare și care, totodată, asigură publicitate și acordă drepturi de autor mai consistente.

[7] Și dacă ne oprim numai la câteva puncte de reper dintr-un *continuum* (există, firește, și poziții intermediare între Durand-Ruel și Denise René), observăm că, spre deosebire de galeria Sonnabend, care reunește pictori tineri (cel mai vârstnic are cincizeci de ani) însă deja relativ cunoscuți, și de galeria Durand-Ruel, care nu mai deține decât pictori decedați și celebri, galeria Denise René – care (în 1976) se situează în acel punct cu totul particular al spațio-timpului câmpului artistic în care profiturile, care în mod normal se exclud, ale avangardei și ale consacrării, ajung, *pentru un timp*, să se cumuleze – adună un ansamblu de pictori deja puternic consacrați (abstracționiști) și un grup de avangardă sau de arier-avangardă (artă cinetică), ca și cum ar fi reușit, pentru o clipă, să evadeze din dialectica distincției care împinge școlile în trecut (Éditions de Minuit ocupă, în 1990, o poziție asemănătoare în câmpul editorial).

Numai astfel se poate recunoaște, în succesiunea pictorilor prezentați de galeria Sonnabend, logica unei dezvoltări artistice care merge de la „noua pictură americană" și Pop Art – cu pictori precum Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, până la Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, plasați uneori sub eticheta de *Minimal Art* – până la căutările cele mai recente ale artei sărace, ale artei conceptuale sau ale artei prin corespondență. La fel, legătura este cât se poate de evidentă între abstracționismul geometric, care a făcut renumele galeriei Denise René (fondată în 1945 și inaugurată printr-o expoziție Vasarely), și arta cinetică – artiști precum Max Bill și Vasarely făcând, într-o oarecare măsură, legătura între căutările vizuale dintre cele două războaie (în special cele ale școlii Bauhaus) și căutările optice și tehnologice ale noii generații.

Două moduri de îmbătrânire

Astfel, opoziția dintre cei doi poli și dintre cele două viziuni față de „economic" îmbracă forma opoziției dintre două cicluri de viață ale întreprinderii de producție culturală – două moduri de îmbătrânire a întreprinderilor, producătorilor și produselor ce se exclud radical. Povara cheltuielilor generale și grija, corelativă, pentru randamentul capitalului, care constrâng marile societăți pe acțiuni (de felul lui Laffont) să-și ruleze foarte rapid capitalul, le determină în mod la fel de direct și politica culturală, mai cu seamă în ceea ce privește selecția manuscriselor[8]. În plus, aceste întreprinderi de producție cu ciclu scurt, după modelul croitoriei de lux, depind în mod foarte strict de un întreg ansamblu de agenți și de instituții de „promovare" care se cer permanent întreținute și periodic mobilizate.[9] În schimb, micul editor are posibilitatea să cunoască

---

[8] Este notoriu faptul că directorul uneia dintre cele mai *mari* edituri franceze nu citește, practic, nici unul dintre manuscrisele pe care le publică și că își pierde tot timpul îndeplinind sarcini de gestiune pură (ședințe ale comitetului de producție, întâlniri cu avocații, cu responsabilii de filiale etc.).

[9] Robert Laffont recunoaște această dependență atunci când, pentru a explica diminuarea locului ocupat de traduceri în raport cu operele originale, el invocă, pe lângă creșterea avansurilor pentru drepturile de traducere, „influența hotărâtoare a mediilor de informare în masă, în special a televiziunii și a radioului, în promovarea unei cărți": „Personalitatea autorului și ușurința lui în vorbire sunt un element-cheie în opțiunile mediilor și, deci, în ajungerea la public. Din acest punct de vedere, cu excepția câtorva monștri sacri, autorii străini sunt din start defavorizați" (*Vient de paraître*, buletin informativ al editurii Robert Laffont, nr. 167, ianuarie 1977).

personal, cu concursul consilierilor săi, care sunt în același timp și autori ai casei, toți autorii și toate cărțile pe care le publică. Strategiile pe care le abordează în relațiile cu presa sunt perfect adaptate exigențelor regiunii celei mai autonome a câmpului, care impune refuzul oricărui fel de compromis și tinde să opună succesului valoarea propriu-zis artistică. Reușita simbolică și economică a producției cu ciclu lung depinde (cel puțin la început) de acțiunea câtorva „descoperitori", adică a acelor autori și critici care „fac" editura acordându-i credit (prin faptul de a publica sub sigla ei, de a aduce manuscrise, de a vorbi favorabil despre autorii ei etc.), dar și de sistemul de învățământ, singurul în stare să ofere, pe termen lung, un public câștigat de partea culturii.

În vreme ce receptarea produselor așa-zis „comerciale" este mai mult sau mai puțin independentă de nivelul de instruire a receptorilor, operele de artă „pure" nu sunt accesibile decât consumatorilor înzestrați cu dispoziția și competența care constituie condiția necesară a aprecierii lor. Rezultă de aici că producătorii-pentru-producători depind în modul cel mai direct cu putință de instituția școlară, împotriva căreia, de altfel, ei nu încetează să se ridice. Școala ocupă un loc omolog cu acela al Bisericii, care, după Max Weber, trebuie „să fundamenteze și să delimiteze sistematic noua doctrină victorioasă și să o apere pe cea veche împotriva atacurilor profetice, să stabilească ce are și ce nu are valoare sacră și să determine pătrunderea lucrurilor sacre în credința laicilor": prin trasarea graniței dintre ceea ce merită și ceea ce nu merită să fie transmis și achiziționat, școala nu face altceva decât să reproducă la nesfârșit distincția dintre operele consacrate și operele nelegitime și, implicit, pe aceea dintre modalitatea legitimă și cea nelegitimă de abordare a operelor legitime. În ducerea la bun sfârșit a acestei misiuni, ea se deosebește de celelalte instanțe prin tempo-ul, extrem de lent, al acțiunii sale: preocupați să-și îndeplinească funcția de *descoperitori*, criticii de avangardă trebuie să intre în comerțul de atestare a acelei *charisma* care îi transformă de multe ori în purtătorii de cuvânt și, uneori, în impresarii artiștilor și ai artei acestora; instanțe precum academiile sau corpul conservatorilor de muzee trebuie să îmbine tradiția cu inovația temperată exact în măsura în care jurisdicția lor culturală se exercită asupra contemporanilor. Instituția școlară, care pretinde să dețină monopolul asupra consacrării operelor trecutului și asupra producției și consacrării (prin diplome școlare) de consumatori conformi, nu acordă decât *post mortem*, și numai la capătul unui proces foarte laborios, semnul infailibil al consacrării pe care îl reprezintă canonizarea operelor drept clasice odată cu înscrierea lor în programele școlare.

Astfel, opoziția este una radicală între bestsellerurile lipsite de viitor și clasici, bestselleruri de durată lungă, care își datorează sistemului de

învățământ consacrarea, deci piața extinsă și durabilă de care dispun.[10] Înscrisă în spirite ca un principiu fundamental de diviziune, această opoziție se află la originea a două reprezentări opuse cu privire la activitatea scriitorului și chiar a editorului, simplu negustor sau, dimpotrivă, descoperitor temerar, care nu poate să reușească în întreprinderea sa decât dacă recunoaște fără rezerve legile și mizele specifice ale producției „pure". La polul cel mai heteronom al câmpului, adică pentru editorii și scriitorii orientați spre vânzare, ca și pentru publicul lor, succesul este, în sine, o garanție a valorii. Este ceea ce face ca, pe această piață, succesul să cheme un succes și mai mare: o contribuție la fabricarea unor bestselleruri este publicarea tirajelor; criticii nu pot face mai mult pentru o carte sau pentru o piesă de teatru decât să le „prezică succesul" („Așa ceva nu are cum să nu aibă parte de succes[11]; „Pariez cu ochii închiși pe succesul *Cotiturii*"[12]). Evident, eșecul constituie o condamnare fără drept de apel: cine nu are public nu are talent (același Robert Kanters vorbește de „autorii lipsiți de talent și de public de felul lui Arrabal").

La polul opus, succesul imediat este privit cu suspiciune: este ca și cum darul simbolic al unei opere neprețuite ar fi redus la simplul „îmi dai, îți dau" al unui schimb comercial. Această viziune, care face din asceza în lumea de aici condiția de bază a mântuirii în lumea cealaltă, își are originea în logica specifică a alchimiei simbolice, care vrea ca investițiile să nu poată fi recuperate decât dacă sunt (sau par a fi) realizate în pierdere, asemenea unui dar care nu poate să își asigure contra-darul cel mai de preț, „recunoașterea", decât dacă este trăit fără speranță de întoarcere; și, la fel ca în cazul darului, pe care îl convertește în generozitate pură prin ocultarea contra-darului ce va să vină, *intervalul de timp interpus* face ecran și disimulează profitul promis investițiilor celor mai dezinteresate cu putință.[13]

Capitalul „economic" nu poate să asigure profiturile specifice pe care le oferă câmpul – și, implicit, nici profiturile „economice" pe care acestea

---

[10] Acest lucru este cât se poate de evident în materie de teatru, unde piața clasicilor („matineele clasice" ale Comediei Franceze) ascultă de legi cu totul aparte, ca urmare a dependenței ei față de sistemul de învățământ.

[11] Robert Kanters, *L'Express*, 15-21 ianuarie 1973.

[12] P. Marcabru, *France-Soir*, 12 ianuarie 1973.

[13] Pentru o analiză a structurii temporale a schimbului de daruri, a se vedea Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Minuit, Paris,1980, pp. 178-183.

le aduc, de multe ori, cu timpul – decât dacă se reconvertește în capital simbolic. Singura acumulare legitimă, pentru autor și pentru critic, pentru negustorul de tablouri și pentru editor sau pentru directorul de teatru, constă în faptul de a-și face un nume, un nume cunoscut și recunoscut – capital de consacrare care implică puterea de a consacra obiecte (efectul de „marcă" sau de semnătură) sau persoane (prin publicare, expunere etc.), deci, de a conferi valoare și de a extrage profit de pe urma acestei operații.

Comerț cu lucruri cu care nu se poate face comerț, comerțul de artă „pură" aparține unei clase de practici în care mai supraviețuiesc vestigii ale logicii economiei precapitaliste (cum ar fi, în altă ordine de idei, economia familială și a relațiilor de *philia*)[14]: *denegări* practice, aceste conduite *intrinsec duble, ambigue,* se pretează la două lecturi perfect opuse, însă la fel de false amândouă, care le distrug dualitatea și duplicitatea esențiale reducându-le fie la denegare, fie la ceea ce este denegat, fie la dezinteres, fie la interes. Provocarea pe care ele o adresează tuturor formelor de economism constă tocmai în faptul că nu se pot realiza în practică – nu doar în reprezentări – decât cu prețul unei refulări permanente și colective a interesului propriu-zis „economic" și a adevărului practicii ca atare, pe care analiza „economică" are darul de a-l scoate la iveală.

Întreprinderea „economică" denegată a negustorului și a editorului, în care arta și afacerile se conjugă, nu poate să reușească, nici măcar „economic", dacă nu este ghidată de o stăpânire practică a legilor de funcționare și a exigențelor specifice câmpului. Întreprinzătorul în materie de producție culturală trebuie să întrunească o combinație cu totul improbabilă, în tot cazul deosebit de rară, de realism – care presupune concesii minimale făcute necesităților „economice" denegate (nu și negate) – și de convingeri „dezinteresate", care le exclud pe cele dintâi. Astfel, îndârjirea cu care Beethoven, obiectul prin excelență al exaltării hagiografice a artistului „pur", a știut să-și apere interesele economice – în special drepturile de autor cuvenite din vânzarea partiturilor – poate să fie înțeleasă așa cum trebuie numai dacă știm să vedem o formă specifică a spiritului de întreprindere în conduitele cele mai apte să șocheze angelismul economic al reprezentării romantice cu privire la artist: sub amenințarea de a rămâne

---

[14] Despre comerțul în societățile indoeuropene ca „meserie fără nume", nedesemnabilă, vezi É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Minuit, Paris, 1969, pp. 139 și urm.; despre economia precapitalistă ca „economie" denegată, vezi Pierre Bourdieu, *Algérie 60*, Minuit, Paris, 1977, pp. 19-43.

la stadiul de pură veleitate, intenția revoluționară trebuie să-și asigure mijloacele „economice" ale unei ambiții ireductibile la „economie" (de pildă, în cazul lui Beethoven, aceea de a avea la dispoziție orchestre de mari dimensiuni). La fel, dacă totul îi opune pe editorul și pe negustorul de tablouri care înțeleg să acționeze ca „descoperitori" negustorului pur și simplu, o prăpastie la fel de adâncă îi desparte pe cei dintâi și de aceia care angajează aceleași dispoziții inspirate și în dimensiunea comercială, și în cea culturală a întreprinderii lor (asemenea lui Arnoux): „O eroare în privința prețurilor sau a tirajelor poate să declanșeze adevărate catastrofe, chiar dacă vânzările sunt excelente. Atunci când Jean-Jacques Pauvert a început să retipărească dicționarul *Littré*, afacerea se anunța fructuoasă grație numărului nesperat de mare de subscriptori. La apariție însă a reieșit că o eroare de estimare a prețului ducea la pierderea a cincisprezece franci pe exemplar. Editorul s-a văzut nevoit să cedeze întreaga operațiune unui confrate."[15] Profunda ambiguitate a universului artei face ca, pe de o parte, nou-veniți lipsiți de orice capital să reușească să se impună pe piață reclamându-se de la valorile în numele cărora ocupanții pozițiilor dominante și-au acumulat capitalul simbolic (mai mult sau mai puțin reconvertit, între timp, în capital „economic") și ca, pe de altă parte, numai cei care se pricep să se sprijine și să profite de constrângerile „economice" înscrise în această economie denegată să poată beneficia pe deplin de profiturile simbolice și chiar „economice" ale investițiilor lor simbolice.

Diferențele care separă micile întreprinderi de avangardă de „marile întreprinderi" și de „marile edituri" se suprapun peste cele care pot fi făcute, în registrul produselor, între „noul" lipsit provizoriu de valoare „economică", „vechiul" definitiv devalorizat și „clasicul" dotat cu o valoare „economică" constantă și în mod constant crescătoare; și, de asemenea, peste diferențele care se stabilesc, în registrul producătorilor, între avangardă, care se recrutează cu precădere din rândul tinerilor (biologic), fără a fi circumscrisă unei singure generații, autorii și artiștii „terminați" sau „depășiți" (care pot fi, biologic, tineri) și avangarda consacrată („clasicii").

Pentru a ne convinge că așa stau lucrurile, este de ajuns să aruncăm o privire asupra relației dintre vârsta (biologică) a pictorilor și *vârsta lor artistică*, măsurată după poziția pe care câmpul le-o atribuie în spațio-timpul său. Pictorii expuși în galeriile de avangardă se opun atât pictorilor de aceeași vârstă (biologică) cu ei care expun în galeriile de pe „malul drept", cât și pictorilor mult

[15] B. Demory, „Le Livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, octombrie 1970, p. 110.

mai în vârstă sau deja decedați, care sunt expuși în aceste din urmă galerii: nu au în comun cu cei dintâi decât vârsta biologică; au în comun cu cei din a doua categorie – față de care se opun prin vârsta artistică, ce se măsoară în generații (revoluții) artistice – faptul de a ocupa o poziție omoloagă poziției pe care acești precursori prestigioși au ocupat-o, la rândul lor, în stadii mai mult sau mai puțin depășite ale câmpului, ca și faptul de a avea toate șansele să ocupe poziții omoloage și în stadii ulterioare (așa cum demonstrează indicii de consacrare de felul cataloagelor, articolelor sau cărților dedicate, deja, operei lor).

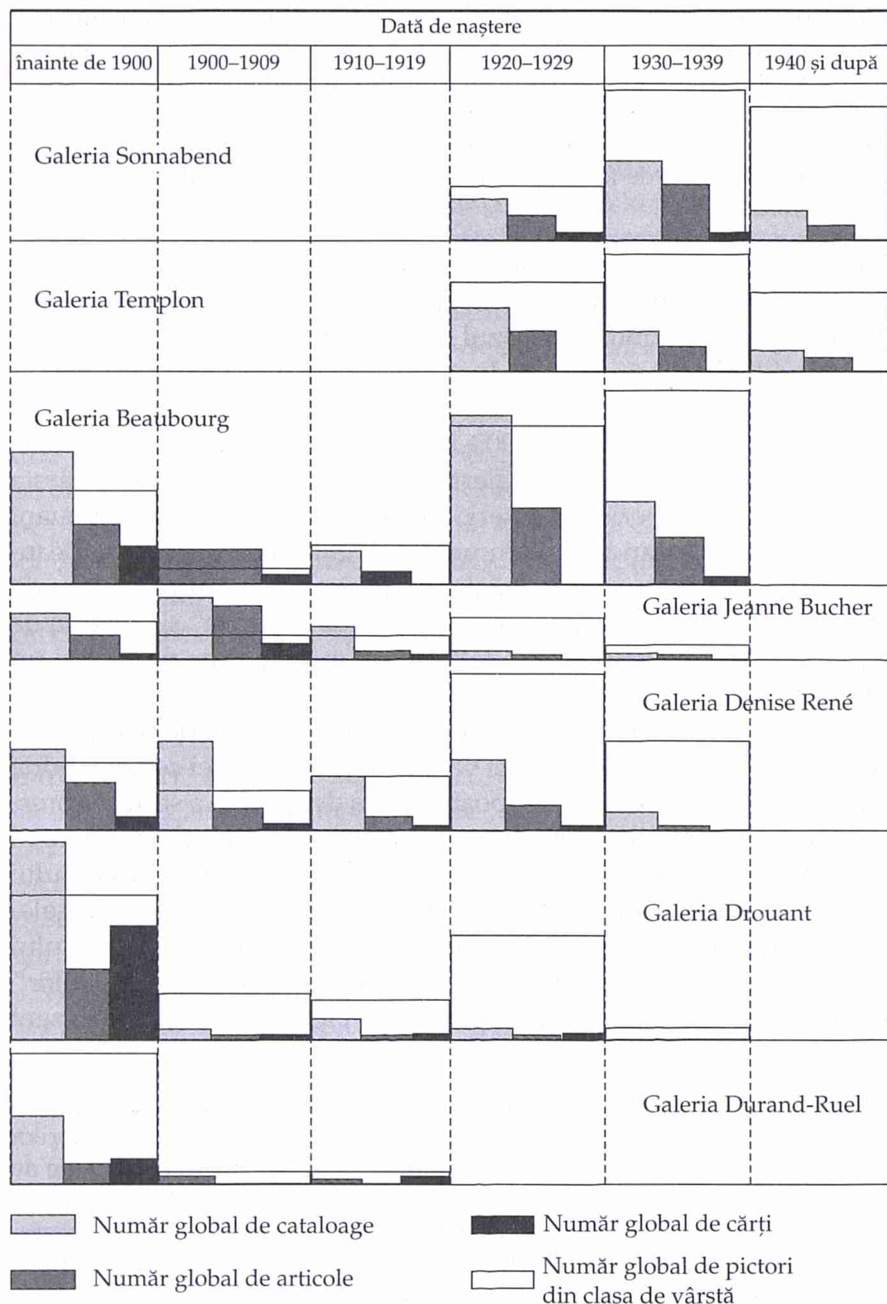
Dacă aruncăm o privire asupra piramidei vârstelor tuturor pictorilor „deținuți"[16] de către diferitele galerii, observăm, în primul rând, o relație destul de evidentă (vizibilă și în cazul scriitorilor) între vârsta pictorilor și poziția galeriilor în câmpul de producție: situată în intervalul 1930-1939 în cazul galeriei Sonnabend (și 1920-1929 în acela al galeriei Templon), galerie de avangardă, în intervalul 1900-1909 în cazul galeriei Denise René (sau pentru Galerie de France), galerie de avangardă consacrată, vârsta modală se situează în perioada anterioară lui 1900 pentru galeria Drouant (și pentru galeria Durand-Ruel), în vreme ce galerii care, precum Beaubourg (sau Claude Bernard), ocupă poziții intermediare între avangardă și avangarda consacrată, dar și între „galeria de vânzare" și „galeria de școală", prezintă o structură bimodală (cu un mod înainte de 1900 și un altul în intervalul 1920-1929).

Concordante în cazul pictorilor de avangardă (expuși de Sonnabend sau de Templon), vârsta biologică și vârsta artistică (a cărei cea mai bună măsură ar constitui-o, fără doar și poate, epoca de apariție a stilului corespondent în istoria relativ autonomă a picturii) pot fi discordante în cazul continuatorilor academici ai tuturor manierelor canonice ale trecutului care expun, alături de cei mai renumiți pictori din secolul trecut, în galeriile de pe „malul drept", galerii situate, de multe ori, în aria comerțului de lux, precum Drouant sau Durand-Ruel, „negustorul impresioniștilor". Asemenea unor fosile dintr-o altă eră, acești pictori, care fac în prezent

---

[16] Ne dăm seama de caracterul oarecum arbitrar al caracterizării unei galerii prin intermediul picturilor pe care le deține, care conduce la asimilarea pictorilor „făcuți" de ea și a celor pe care îi „deține" cu pictorii din care respectiva galerie nu posedă decât câteva opere, fără a avea un monopol asupra lor. Ponderea relativă a fiecăreia dintre aceste două categorii de pictori este, de altfel, cât se poate de variabilă în funcție de galerii și poate permite, desigur, deosebirea, în afara oricărei judecăți de valoare, între „galeriile de vânzare" și „galeriile de școală".

Galeriile de artă și pictorii lor (în 1977)



ceea ce făcea avangarda trecutului (ca și *falsificatorii*, însă în propriul lor avantaj), practică o artă care nu este, dacă se poate spune astfel, de aceeași vârstă cu ei.

Spre deosebire de artiștii de avangardă care sunt, într-un fel, de două ori „tineri" – grație vârstei artistice, dar și grație refuzului lor (provizoriu) la adresa banilor și a onorurilor trecătoare care aduc îmbătrânirea artistică –, artiștii-fosile sunt, se poate spune, de două ori bătrâni, atât prin vârsta artei pe care o practică și a schemelor lor de producție, cât și printr-un întreg stil de viață, care include între dimensiunile sale caracteristice și stilul operelor lor și care implică supunerea directă și imediată față de obligațiile și gratificațiile efemere.[17]

> Pictorii de avangardă au mult mai multe în comun cu avangarda trecutului decât cu ariergarda acestei avangarde; în primul rând, absența oricăror semne de *consacrare* extra-artistică sau, dacă vrem, *trecătoare*, cu care artiștii-fosile – pictorii instituiți, proveniți adesea din școlile de arte frumoase, încununați cu premii, membri în tot felul de academii, decorați cu Legiunea de Onoare, copleșiți de comenzi oficiale – sunt din abundență gratificați. Dacă dăm deoparte avangarda trecutului, observăm, într-adevăr, că pictorii expuși de galeria Drouant prezintă, în marea lor majoritate, caracteristici ce se opun punct cu punct imaginii artistului recunoscute de artiștii de avangardă și de cei care îi celebrează pe aceștia. De multe ori de origine provincială sau locuind chiar în provincie, acești pictori au deseori drept unică legătură cu viața artistică pariziană apartenența la această galerie, care i-a „descoperit" pe nu puțini dintre ei. Mulți dintre ei aici au expus pentru prima oară și/sau au fost „lansați" prin intermediul Premiului Drouant pentru pictura tânără. Trecuți, fără doar și poate în mult mai multe cazuri decât pictorii de avangardă, prin Școala de Arte Frumoase (aproximativ o treime dintre ei au absolvit Artele Frumoase, Școala de Arte Aplicate sau Artele Decorative, la Paris, în provincie sau în țara lor de origine), ei se autoproclamă „elevii" lui X sau Y și practică o artă academică în maniera respectivului (postimpresionistă, cel mai adesea), preluându-i subiectele („peisaje marine", „portrete", „alegorii", „scene rurale", „nuduri", „peisaje din sudul Franței" etc.) și ocaziile (decoruri de teatru, ilustrații pentru ediții de lux etc.). Această artă fără istorie le asigură, în cele mai

---

[17] E de la sine înțeles că, așa cum am arătat în alt loc, „alegerea" între investițiile riscante pe care le impune economia denegării și plasamentele sigure ale carierelor trecătoare (de exemplu, aceea între artist și artist-profesor de desen sau între scriitor și scriitor-profesor) nu este independentă de originea socială și de propensiunea de a înfrunta riscurile pe care aceasta o favorizează, mai mult sau mai puțin în funcție de siguranța garantată.

multe dintre cazuri, o adevărată *carieră*, jalonată de recompense și promovări dintre cele mai diverse, de felul premiilor și al medaliilor (pentru 66 din 133) și încununată de accederea la poziții de putere în instanțele de consacrare și de legitimare (mulți dintre ei sunt societari, președinți sau membri ai Comitetului pentru Marile Saloane Tradiționale) sau în instanțele de reproducere și de legitimare (directori ai catedrelor de arte frumoase în provincie, profesori la Paris, la Școala de Arte Frumoase sau la Școala de Arte Decorative, conservatori de muzee etc.). Iată două exemple:

„Născut pe 23 mai 1914, la Paris. Frecventează Școala de Arte Frumoase. Expoziții personale la New York și Paris. A ilustrat două cărți. Participă la Marile Saloane din Paris. Premiul pentru desen la Concursul general din 1932. Medalia de argint la cea de-a IV-a Bienală de la Menton, în 1957. Numeroase opere prezente în muzee și colecții particulare."

„Născut în 1905. Studii la Școala de Arte Frumoase din Paris. Societar al Salonului Independenților și al Salonului de Toamnă. În 1958, obține Marele Premiu al Școlii de Arte Frumoase a orașului Paris. Prezent cu lucrări în Muzeul de Artă Modernă din Paris și în multe alte muzee din provincie și din străinătate. Conservator la muzeul din Honfleur. Numeroase expoziții personale în întreaga lume."

Mulți dintre ei, în sfârșit, au primit însemnele cele mai puțin echivoce ale consacrării pământești, cum ar fi Legiunea de Onoare, evident în schimbul unei depline integrări în epocă, prin intermediul contactelor politico-administrative care dispensează „comenzile" și al frecventărilor mondene pe care le implică funcția de „pictor oficial":

„Născut în 1909. Pictează peisaje și portrete. Execută portretul Papei Ioan XXIII, ca și portretele unor celebrități ale epocii noastre (Cécile Sorel, Mauriac etc.), prezentate la galeria Drouant în 1957 și 1959. Premiul Pictorilor martori ai vremii lor. Participă la Marile Saloane, printre ai căror organizatori se numără. Participă la Salonul Parizian organizat de galeria Drouant la Tokyo, în 1961. Pânzele sale figurează în numeroase muzee din Franța și în colecții din lumea întreagă."

„Născut în 1907. Debutează la Salonul de Toamnă. O primă călătorie în Spania îl marchează profund, iar primirea primului Mare Premiu al Romei (1930) îl determină să se stabilească pentru o perioadă îndelungată în Italia. Opera sa este strâns legată în special de țările mediteraneene: Spania, Italia, Sudul Franței. Autor de ilustrații pentru cărți de lux, de machete pentru decoruri de teatru. Membru al Institutului. Expoziții la Paris, Londra, New York, Geneva, Nisa, Bordeaux, Madrid. Prezent cu lucrări în numeroase muzee de

artă modernă și în colecții particulare atât din Franța, cât și din străinătate. Ofițer al Legiunii de Onoare."[18]

Aceleași regularități pot fi observate și în ceea ce-i privește pe scriitori. Astfel, „autorii cu succes intelectual" (adică totalitatea autorilor menționați în „selecția" revistei *La Quinzaine littéraire* între 1972 și 1974 inclusiv) sunt mai tineri decât autorii de bestselleruri (adică totalitatea autorilor menționați în palmaresul săptămânal al revistei *L'Express* între 1972 și 1974 inclusiv) și, în special, mai puțin frecvent premiați de către juriile literare (31% contra 63%), mai cu seamă de către juriile cele mai „compromițătoare" în ochii „intelectualilor", și, în sfârșit, mai puțin decorați (4% contra 22%). În vreme ce bestsellerurile sunt publicate îndeosebi de către marile edituri specializate în titluri cu vânzare rapidă – Grasset, Flammarion, Laffont și Stock –, „autorii cu succes intelectual" sunt, în proporție de peste 50%, publicați de edituri a căror producție este orientată în chip mult mai hotărâtor spre publicul „intelectual" (Gallimard, Seuil, Éditions de Minuit).

Aceste opoziții apar încă și mai puternic marcate dacă vom compara populații mai omogene: scriitorii publicați de Laffont și cei publicați de Minuit, de exemplu. Mult mai tineri, cei din urmă sunt mult mai rar încununați cu premii și, mai ales, mult mai rar recompensați cu decorații.[19] În fapt, cele două edituri regrupează două categorii aproape incomparabile de scriitori: de o parte, modelul dominant este acela al scriitorului „pur", angajat în căutări formale și situat departe de „epocă"; de cealaltă, primul loc îl ocupă scriitorii-jurnaliști și jurnaliștii-scriitori, care produc opere „ce îmbină istoria și gazetăria" și „țin în același timp de biografie și de sociologie, de jurnalul intim și de povestirea de aventuri, de decupajul cinematografic și de mărturia judiciară"[20]: „Dacă parcurg lista autorilor mei, îi văd, pe de o parte, pe cei veniți dinspre jurnalism către carte, precum Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre etc., și, pe de altă parte, văd universitari la origine, precum Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont, care au parcurs drumul invers". Acestei

[18] *Cf. Peintres figuratifs contemporains*, Galerie Drouant, Paris, trim. 1967.

[19] Nici unul dintre scriitorii considerați ca făcând parte din Noul Roman nu a primit Premiul Goncourt sau Premiul Academiei și, până la Nobelul acordat lui Claude Simon, nu au fost distinși decât cu cele mai „intelectuale" dintre aceste instanțe de consacrare, Premiul Fénéon și în special Premiul Médicis (*cf.* J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1973, pp. 31-33).

[20] Robert Laffont, *Éditeur*, Laffont, Paris, 1974, p. 302.

Bestselleruri și autori recunoscuți

	Express N: 92	*Quinzaine littéraire* N: 106
Dată de naștere		
născuți înainte de 1900	4	7
1900/1909	10	27
1910/1919	17	15
1920/1929	33	28
1930/1939	11	15
1940 și după	5	5
NR	12	9
Profesiune declarată		
Om de litere	35	32
Universitar	5	48
Jurnalist	26	6
Psihanalist, psihiatru	–	2
Altele	10	7
NR	16	11
Domiciliu		
• Provincie, din care	5	13
– Zona pariziană	2	5
– Sud	1	4
– Alte zone	2	4
• Străinătate	2	4
• Paris și Periferie, arond.	62	57
– 6/7	19	19
– 8/16/Periferie Vest	23	11
– 5/13/14/15	11	11
– Alte arond.	7	9
– Periferie (minus Vest)	2	7
NR	23	32

	Express N: 92	*Quinzaine littéraire* N: 106
Premii		
Nu	28	68
Da	48	31
dintre care: Renaudot	–	–
Goncourt	25	6
Interallié	–	–
Fémina	–	–
Médicis	–	4
Premiul Nobel	–	2
NR	16	7
Decorații		
Nu	44	79
Da	35	22
din care Legiunea de Onoare sau Ordinul Meritului	28	18
NR	13	5
Editori*		
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	–
Alții	11	33

* Totalul depășește N, același autor putând să publice la editori diferiți.

1. Pentru constituirea populației de autori recunoscuți de marele public intelectual, ne-am bazat pe totalitatea autorilor francezi în viață citați în cadrul rubricii lunare *La Quinzaine recommande* („La Quinzaine vă recomandă") realizată de revista *La Quinzaine littéraire* între anii 1972 și 1974. În ceea ce privește categoria autorilor pentru marele public, am reținut scriitorii francezi în viață ale căror lucrări au cunoscut cele mai mari tiraje în anii 1972 și 1973 și a căror listă, bazată pe informațiile furnizate de 29 de mari librării din Paris și provincie, este publicată în mod regulat de săptămânalul *L'Express*. Selecția propusă de *La Quinzaine littéraire* acordă un spațiu important traducerilor (43% din titlurile citate) și reeditărilor de autori canonici (e.g. Colette, Dostoievski, Bakunin, Rosa Luxemburg), încercând, astfel, să țină pasul cu actualitatea cu totul specială a lumii intelectuale; lista din *L'Express* prezintă numai 12% traduceri, care sunt tot atâtea *best-seller*-uri internaționale (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck etc.).

categorii de scriitori, cât se poate de tipică pentru editurile „comerciale", ar trebui să-i mai fie adăugată și aceea a autorilor de mărturii, „personalități" din sfera politicii, a sportului sau a spectacolului, care scriu de multe ori la comandă și asistați, uneori, de un jurnalist-scriitor.[21]

Este cât se poate de limpede că primatul pe care câmpul producției culturale îl acordă tinereții este legat, o dată în plus, de denegarea puterii și a „economiei" aflate la baza lui: dacă, prin atributele lor vestimentare și mai ales prin *hexis*-ul lor corporal, scriitorii și artiștii manifestă întotdeauna tendința de a se alinia „vârstei tinere" este pentru că, atât în reprezentări, cât și în realitate, opoziția dintre vârste este omoloagă opoziției dintre seriozitatea „burgheză" și refuzul „intelectual" al spiritului de seriozitate – mai precis, distanța față de bani și față de putere care întreține o relație de cauzalitate circulară cu statutul de dominant-dominat, aflat definitiv sau provizoriu departe de bani și de putere.

Se poate, astfel, formula ipoteza că accesul la indicii sociali ai vârstei mature, care constituie în același timp condiția și efectul accederii la poziții de putere, și abandonarea practicilor asociate iresponsabilității adolescentine (din rândul cărora fac parte practicile culturale și chiar politice „avangardiste") trebuie să fie din ce în ce mai precoce pe măsură ce trecem de la artiști la profesori, de la profesori la membrii profesiunilor liberale și de la aceștia la cadre și patroni; sau că membrii unei aceleiași clase de vârstă biologică, de exemplu totalitatea elevilor din „marile școli", au vârste sociale diferite, marcate de atribute și de comportamente simbolice diferite, în funcție de viitorul obiectiv pentru care se pregătesc: studentul de la Arte Frumoase se cuvine să „arate mai tânăr" decât cel de Școală Normală, care, la rândul său, trebuie să aibă un aspect mai tineresc decât politehnicianul și decât studentul de la ENA ori de la HEC*. Prin prisma aceleiași logici ar trebui analizată și relația dintre sexe din interiorul regiunii dominante a câmpului puterii, mai cu seamă efectul poziției de dominant-dominat care le revine femeilor din rândurile „burgheziei", apropiate (în chip structural) de tinerii „burghezi" și de „intelectuali", predispunându-le unui rol de mediere între fracțiunea dominantă și cea dominată (rol pe care ele l-au jucat, de altfel, întotdeauna, mai cu seamă prin intermediul „saloanelor").

---

[21] Mai puțin de 5% dintre „autorii cu succes intelectual" se regăsesc și pe lista autorilor de bestselleruri (fiind vorba, în toate cazurile, de autori pe deplin consacrați, de felul unor Sartre și Simone de Beauvoir).

* ENA: *École Nationale d'Administration* (Școala Națională de Administrație); HEC: *Haute École Commerciale* (Înalta Școală de Comerț) (n.tr.).

A face dată

Privilegiul acordat „tinereții" și valorilor de schimbare și de originalitate cu care este asociată nu poate fi însă înțeles până la capăt doar prin prisma relației dintre „artiști" și burghezi"; el exprimă, în același timp, și legea specifică a schimbării câmpului de producție, altfel spus, dialectica distincției: aceasta face ca instituțiile, școlile, operele și artiștii care au „făcut dată" să cadă în trecut, să devină clasici sau declasați, să se vadă scoși în afara istoriei sau să „intre în istorie", în prezentul etern al culturii consacrate, în interiorul căreia tendințele și școlile cele mai incompatibile cu putință „în timpul vieții" pot să coexiste pașnic, odată canonizate, academizate, neutralizate.

În cazul întreprinderilor și al autorilor, îmbătrânirea survine atunci când aceștia rămân atașați (în mod activ sau pasiv) anumitor modalități de producție care, mai cu seamă atunci când au făcut dată, sunt inevitabil datate; atunci când se închid în scheme de percepție și de apreciere care, transformate în norme transcendente și eterne, interzic acceptarea sau chiar surprinderea noutății. Astfel, un negustor de tablouri sau un editor care a jucat, la un moment dat, rolul de descoperitor se poate lăsa închis în *conceptul instituțional* (de felul „Noului Roman" sau al „noii picturi americane") la producerea căruia el însuși și-a adus contribuția, în definiția socială la care se raportează criticii, cititorii și, în același timp, autorii mai tineri care se mulțumesc cu aplicarea schemelor produse de generația inițiatorilor.

„Doream ceva *nou*, voiam să mă îndepărtez de căile bătătorite. Iată de ce", scrie Denise René, „prima mea expoziție i-a fost consacrată lui Vasarely. Era un *căutător.* Apoi l-am expus pe Atlan, în 1945, pentru că și el era *insolit, diferit,* nou. Într-o zi, cinci necunoscuți – Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond – au venit să-mi arate pânzele lor. După numai o privire aruncată asupra acestor opere *stricte, austere,* calea pe care trebuia s-o urmez mi-a apărut cât se poate de clar trasată. Am găsit acolo suficientă *dinamită* pentru a stârni pasiuni și pentru *a repune în discuție* problemele artistice. Am organizat, atunci, expoziția «Tânăra pictură abstractă» (ianuarie 1946). Pentru mine, *vremea luptei* sosise. La început, până în 1950, *pentru impunerea* abstracționismului ca mișcare, pentru *răsturnarea pozițiilor tradiționale* ocupate de pictura figurativă, *despre care s-a cam uitat, astăzi,* că în epocă era larg majoritară. A urmat, în 1954, invazia informală: am asistat la generația spontană a unei puzderii de artiști care *se bălăceau cu voluptate* în materie. Galeria mea, care încă din 1948 *lupta în favoarea abstracționismului, a refuzat* entuziasmul general și și-a menținut o opțiune *strictă.* Această opțiune a reprezentat-o abstracționismul

constructiv, *ieșit din marile revoluții* plastice de la începutul secolului și pe care noii căutători îl duc mai departe și astăzi. O artă nobilă, *austeră*, care și-a afirmat necontenit vitalitatea. De ce am ajuns, puțin câte puțin, *să nu apăr decât arta construită*? Dacă este să caut rațiunile acestui gest în mine însumi, ar fi, dacă nu mă înșel, din pricina faptului că nici o altă artă nu reușește să exprime mai bine cucerirea de către artist a unei lumi *amenințate de descompunere*, o lume în gestație perpetuă. În nici o operă de Herbin sau de Vasarely nu este loc pentru *forțele obscure*, pentru *împotmolire*, pentru *morbid*. Această artă traduce cel mai bine dominația totală a creatorului. O elice, un zgârie-nori, o sculptură de Schoffer, un Mortensen, un Mondrian – iată operele care mă fac să mă simt în siguranță; în ele se poate citi, orbitoare, supremația *rațiunii* umane, triumful omului asupra *haosului*. Acesta este, pentru mine, rolul artei. Emoția joacă un rol de prim ordin."[22]

Se poate vedea în acest citat cum alegerea aflată la temelia opțiunilor inițiale, gustul pentru construcțiile „stricte" și „austere", implică refuzuri inevitabile; cum, atunci când i se aplică categoriile de percepție și de apreciere care au făcut posibilă „descoperirea" inițială, orice operă născută din ruptura față de vechile scheme de producție și de percepție este aruncată în zona informului și a haosului; cum, în sfârșit, referința nostalgică la luptele purtate pentru impunerea unor canoane altădată eretice contribuie la legitimarea închiderii în fața contestării eretice a ceea ce s-a transformat, între timp, într-o nouă ortodoxie.

Nu este deloc excesiv să afirmăm că istoria câmpului este, de fapt, istoria luptei pentru dobândirea monopolului asupra impunerii categoriilor legitime de percepție și de apreciere; *lupta* ca atare este aceea care face istoria câmpului; prin luptă se temporalizează el. Îmbătrânirea autorilor, a operelor și a școlilor este cu totul altceva decât produsul unei alunecări mecanice în trecut: ea apare în lupta dintre cei care au făcut dată, care se zbat să-și mențină pozițiile cucerite, și cei care nu pot să marcheze, la rândul lor, o dată fără să-i arunce în trecut pe cei care au tot interesul să oprească timpul în loc, să eternizeze stadiul prezent; între dominanți, care sunt legați de continuitate, de identitate, de reproducere, și dominați, nou-veniți interesați de discontinuitate, de ruptură, de diferență, de revoluție. *A face dată* înseamnă, inseparabil, *a face să existe o nouă poziție* în afara celor deja stabilite, *înaintea* acestor poziții, în *avangardă*, și, marcând diferențe, a produce timp.

---

[22] Denise René, „Presentation" du *Catalogue du I^er salon international des galeries pilotes*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 150. Sublinierile îmi aparțin.

> Devine lesne de înțeles locul care le revine, în această luptă pentru existență, pentru supraviețuire, *mărcilor distinctive*, care, în cel mai bun caz, urmăresc să identifice cele mai superficiale și mai vizibile proprietăți atașate unui ansamblu de opere sau de producători. Cuvintele, nume de școli sau de grupări, nume proprii, nu au importanța cunoscută decât pentru că fac, efectiv, lucrurile: semne distinctive, ele produc existență într-un univers în care a exista înseamnă a fi diferit, „a-ți face un nume", un nume propriu sau un nume comun (acela al unei grupări). *False concepte*, instrumente *practice* de clasificare care fabrică asemănările și diferențele numindu-le, denumirile de școli și de grupări care au cunoscut o masivă înflorire în pictura recentă – *pop art, minimal art, process art, land art, body art*, artă conceptuală, *arte povera*, Fluxus, noul realism, noul figurativism, *support-surface*, artă săracă, *op art* – sunt produse în focul *luptei pentru recunoaștere* de către artiștii înșiși sau de către criticii lor recunoscuți și îndeplinesc funcția de *semne de recunoaștere* menite a deosebi galeriile, grupările, artiștii și, implicit, produsele pe care aceștia le fabrică sau le propun.[23]

Nou-intrații nu pot decât *să-i trimită neîncetat în trecut* – prin chiar mișcarea în urma căreia ei acced la existență, adică la diferența legitimă și chiar, pentru o perioadă mai mult sau mai puțin îndelungată, la legitimitatea exclusivă – pe producătorii consacrați cu care ei se măsoară și, prin urmare, și produsele lor și gustul celor care le rămân fideli. Acesta este motivul pentru care galeriile și editurile au în fiecare moment, la fel ca și pictorii și scriitorii, o distribuție statistică, în funcție de vârsta artistică, adică în funcție de vechimea modului lor de producție artistică și în funcție de gradul de canonizare și de divulgare a schemei generative care este, în același timp, și schemă de percepție și de apreciere. Câmpul galeriilor reproduce *în sincronie* istoria mișcărilor artistice de

---

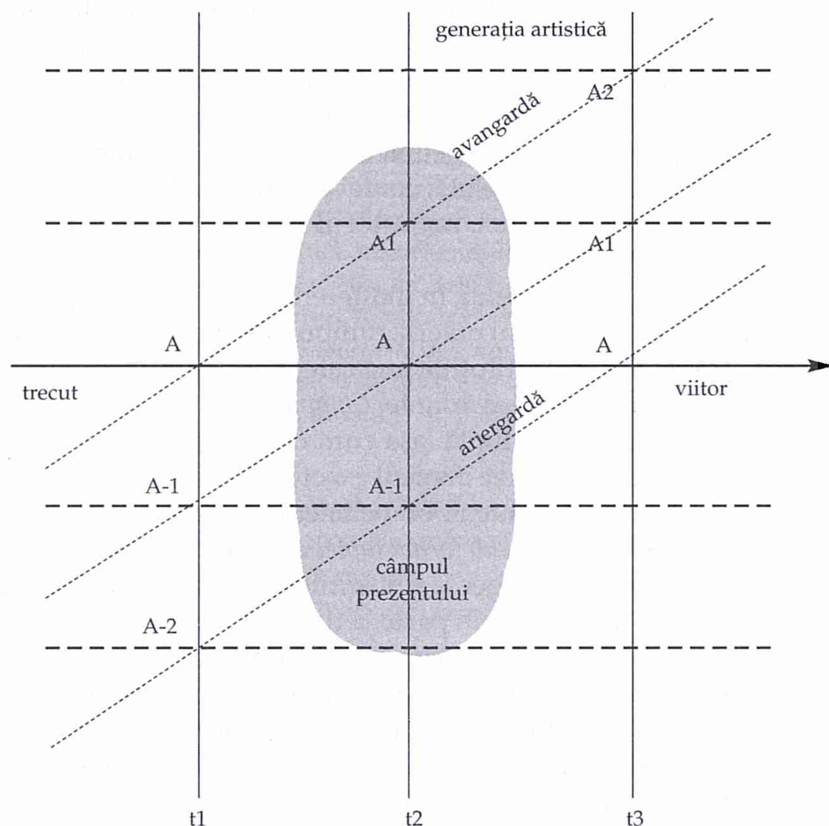
[23] Ar fi de ajuns, pentru a pune capăt nesfârșitelor discuții cu privire la nenumărate „concepte" aflate în circulație în materie de artă, de literatură sau chiar de filosofie, să observăm că, de cele mai multe ori, în cazul lor nu este vorba decât de niște *noțiuni clasificatorii*, retraduse uneori în cuvinte cu aspect mai neutru și mai obiectiv („literatură obiectuală" înlocuind, de exemplu, formula „Noul Roman", care, la rândul ei, înlocuia sintagma „totalitatea romancierilor publicați de Éditions de Minuit"). Funcția lor primordială este aceea de a permite reperarea *ansamblurilor practice* de felul pictorilor reuniți în cadrul unei expoziții marcante sau al unei galerii consacrate sau de felul scriitorilor publicați de un același editor sau aceea de a opera caracterizări simple și comode (de tipul „Denise René înseamnă arta abstractă geometrică", „Alexandre Iolas înseamnă Max Ernst" sau „Arman, adică lăzile de gunoi" ori „Christo, adică împachetările").

la sfârșitul secolului al XIX-lea și până azi: fiecare dintre galeriile marcante a fost o galerie de avangardă la un moment mai mult sau mai puțin îndepărtat și este cu atât mai consacrată – ca și operele pe care ea, la rândul ei, le consacră (pe care, prin urmare, le poate vinde mai scump) – cu cât apogeul ei este mai îndepărtat în timp și cu cât „marca" ei distinctivă („abstracționismul geometric" sau „*pop*-ul american") este mai larg cunoscută și recunoscută, ea devenind, în schimb, prizoniera acestei „mărci" („Durand-Ruel, negustorul impresioniștilor"), trasformate în destinul ei.

În fiecare moment al timpului, în indiferent care câmp de lupte (câmpul social în ansamblu, câmpul puterii, câmpul producției culturale, câmpul literar etc.), agenții și instituțiile angajate în joc sunt în același timp contemporane și temporal discordante. *Câmpul prezentului* nu este decât un alt nume al câmpului de luptă (așa cum demonstrează faptul că un autor aparținând trecutului este prezent exact în măsura în care continuă să mai reprezinte o miză). Contemporaneitatea ca prezență în același prezent nu există, practic, decât *sub forma luptei* care *sincronizează* momente discordante sau, mai exact, agenți și instituții despărțite de timp și de modul de raportare al fiecăreia în parte la timp: unii, situați în afara prezentului, nu au contemporani pe care să-i recunoască și care să-i recunoască decât în rândul celorlalți producători de avangardă și nu au un public decât în viitor; ceilalți, tradiționaliști sau conservatori, nu-și recunosc contemporanii decât în trecut (liniile punctate din schema de mai sus indicând tocmai aceste contemporaneități ascunse).

Mișcarea temporală care duce la apariția unei grupări capabile să facă dată prin impunerea unei poziții avansate se traduce printr-o translare a structurii câmpului prezentului, altfel spus, a pozițiilor ierarhiei momentului ce se opun unele altora în interiorul unui câmp dat, fiecare poziție trezindu-se, astfel, decalată cu o treaptă în ierarhia temporală care este, în același timp, și o ierarhie socială (diagonalele punctate reunind pozițiile structural echivalente – de exemplu, avangarda – în interiorul unor câmpuri din epoci diferite). Avangarda este, astfel, despărțită în fiecare moment printr-o *generație artistică* (înțeleasă ca distanța dintre două moduri de producție artistică) de avangarda consacrată, ea însăși separată printr-o altă generație artistică de avangardă deja consacrată din momentul intrării ei în câmp. Rezultă că, atât în spațiul câmpului artistic, cât și în spațiul social, distanțele dintre stiluri și dintre stilurile de viață nu se pot măsura niciodată mai bine decât în termeni de timp.

Temporalitatea câmpului de producție artistică



Logica schimbării

Autorii consacrați, care domină câmpul de producție, tind să se impună, puțin câte puțin, și pe piață, devenind din ce în ce mai lizibili și mai accesibili, pe măsură ce se banalizează de-a lungul unui proces mai mult sau mai puțin îndelungat de familiarizare, asociat – sau nu – cu o învățare specifică. Strategiile îndreptate împotriva dominației lor îi vizează și îi ating, de fiecare dată, prin ei, și pe consumatorii distinși ai produselor lor distinctive. A impune pe piață, la un moment dat, un nou producător, un nou produs și un nou sistem al gusturilor înseamnă a face să lunece în trecut ansamblul producătorilor, produselor și sistemelor de gusturi ierarhizate din punctul de vedere al gradului de legitimitate. Mișcarea prin

intermediul căreia câmpul de producție se temporalizează contribuie, în același timp, la definirea temporalității gusturilor (înțelese ca sisteme de preferințe manifestate concret prin opțiuni de consum).[24] Din pricina faptului că diferitele poziții ale spațiului ierarhizat al câmpului de producție (reperabile, toate, fie prin denumiri de instituții, galerii, edituri, teatre, fie prin nume de artiști sau de școli) corespund unor gusturi socialmente ierarhizate, orice transformare a structurii câmpului antrenează după sine o translare a structurii gusturilor, altfel spus, a sistemului de distincții simbolice dintre grupuri: opozițiile omoloage acelora ce se stabileau (în 1975) între gustul artiștilor de avangardă, gustul „intelectualilor", gustul „burghez" înaintat și gustul „burghez" provincial, și care își găseau mijloacele de expresie pe piețe simbolizate de galeriile Sonnabend, Denise René și Durand-Ruel, ar fi găsit mijloace la fel de eficiente să se exprime și în 1945, într-un spațiu în care René reprezenta avangarda, sau în 1875, când această poziție avansată era ocupată de Durand-Ruel.

Acest model se impune astăzi cu o claritate mai mare ca oricând pentru că, dată fiind unificarea aproape perfectă a câmpului artistic și a istoriei lui, fiecare act artistic care face dată prin introducerea unei noi poziții în câmp „deplasează" întreaga serie a actelor artistice anterioare lui. Ca urmare a faptului că întreaga serie a „rupturilor" pertinente este prezentă, practic, în cea mai recentă, fiecare act estetic este ireductibil la oricare act situat pe o altă treaptă din cadrul seriei, seria însăși ajungând să tindă către unicitate și ireversibilitate.

Așa se explică faptul că, după cum remarcă Marcel Duchamp, *întoarcerile* la stilurile trecutului nu au fost niciodată atât de frecvente ca astăzi: „Caracteristica secolului ce se încheie este de a fi asemenea unei *double barrelled gun*: Kandinsky și Kupka au inventat abstracționismul. Apoi abstracționismul a

[24] Așa cum afirmă un pictor de avangardă răspunzând la un chestionar despre fotografie, gusturile pot să fie „datate" prin raportare la ce era gustul avangardei în diversele momente: „Fotografia e depășită. – De ce? – Pentru că nu mai este la modă; pentru că este legată de conceptualul de acum doi sau trei ani [...]. – Cine ar putea să facă următorul enunț: când mă uit la un tablou, nu mă interesează ce anume reprezintă? – În clipa de față, cei precar cultivați în materie de artă. O astfel de afirmație este tipică pentru cineva care nu are nici cea mai mică idee despre ce înseamnă arta. *Cu douăzeci de ani în urmă*, nici nu știu dacă sunt douăzeci, pictorii abstracționiști ar fi putut să spună așa ceva, însă eu, unul, nu cred în asta. Este cât se poate de tipic pentru cei care nu se pricep și care spun: nu sunt chiar tâmpit, ce contează este să fie frumos."

murit. Nu s-a mai vorbit despre el. A revenit la viață treizeci și cinci de ani mai târziu, odată cu expresioniștii abstracți americani. Se poate afirma că și cubismul a revenit la viață, într-o formă mai săracă, prin Școala de la Paris, de după război. La fel a revenit la viață și dadaismul. Foc dublu, al doilea suflu. Este un fenomen specific veacului nostru. Așa ceva nu a existat în secolele al XVIII-lea sau al XIX-lea. După romantism, a apărut Courbet. Și romantismul nu a mai revenit niciodată. Nici măcar prerafaeliții nu reprezintă un nou avatar al romanticilor."[25]

De fapt, aceste reveniri sunt, de fiecare dată, doar *aparente*, din pricina faptului că sunt despărțite de ceea ce regăsesc prin referința negativă (când nu prin intenția parodică) la ceva care constituia, la rândul său, negarea (negării negației etc.) a ceea ce ele regăsesc.[26] În interiorul câmpului artistic și literar ajuns în stadiul actual al istoriei sale, toate actele, toate gesturile, toate manifestările sunt, așa cum bine spune un pictor, asemenea unor „ocheade în interiorul unui mediu": aceste ocheade, referințe tăcute și ascunse la alți artiști, prezenți sau trecuți, afirmă în și prin jocurile distincției o complicitate care îl exclude pe profan, gata oricând să lase să-i scape esențialul, adică tocmai interrelațiile și interacțiunile a căror urmă mută este opera de artă. Niciodată structura însăși a câmpului nu a fost atât de prezentă ca azi în fiecare act de producție în parte.

Omologii și efect de armonie prestabilită

Ca urmare a faptului că se organizează în jurul aceleiași opoziții fundamentale în ceea ce privește raportarea față de cerere (este vorba de opoziția dintre „comercial" și „noncomercial"), câmpurile de producție și de difuzare ale diferitelor tipuri de bunuri culturale – pictură, teatru, literatură, muzică – sunt, unele în raport cu celelalte, structural și funcțional omoloage, întreținând, totodată, și o relație de omologie structurală cu câmpul puterii, din care se recrutează cea mai mare parte a clientelei lor.

Această structură este deosebit de evidentă în domeniul teatrului, unde opoziția dintre „malul drept" și „malul stâng", înscrisă în obiectivitatea

---

[25] Interviu reprodus în *VH 101*, nr. 3, toamna 1970, pp. 55-61.

[26] Iată de ce ar fi o naivitate să credem că relația între proximitatea în timp și dificultatea înțelegerii unor opere dispare atunci când logica distincției induce o revenire (de gradul al doilea) la un mod de expresie vechi (așa cum se întâmplă, astăzi, cu „neodadaismul", cu „noul realism" sau cu „hiperrealismul").

unei divizări spațiale, funcționează și în mințile oamenilor ca principiu de diviziune. Astfel, diferența dintre „teatrul burghez" și „teatrul de avangardă", care funcționează ca un principiu de diviziune ce permite clasificarea practică a autorilor, operelor, stilurilor și subiectelor, se manifestă atât în ceea ce privește caracteristicile sociale ale publicului diferitelor teatre pariziene (vârstă, profesie, domiciliu, frecvența respectivei practici, prețul dorit etc.), cât și în ceea ce privește caracteristicile, perfect congruente, ale autorilor puși în scenă (vârstă, origine socială, domiciliu, stil de viață etc.) și ale operelor sau chiar ale întreprinderilor teatrale.

Într-adevăr, „teatrul experimental" și „teatrul de bulevard" se opun unul altuia din toate aceste puncte de vedere simultan: de o parte, marile teatre subvenționate (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) și cele câteva mici teatre de pe „malul stâng" (Vieux Colombier, Montparnasse etc.)[27], întreprinderi riscante din punct de vedere economic și cultural, care propun, la prețuri relativ scăzute, spectacole ce se abat de la convenții (prin conținut sau prin punerea în scenă) și se adresează unui public tânăr și „intelectual" (studenți, profesori etc.); de cealaltă parte, teatrele „burgheze", întreprinderi comerciale ca oricare altele, pe care preocuparea pentru rentabilitatea economică le obligă la strategii culturale de o extremă prudență, nu își asumă nici un fel de riscuri și nu își silesc nici clienții să își asume: aceste teatre propun spectacole verificate sau concepute după rețete sigure și confirmate. Am un public în vârstă, „burghez" (cadre, membri ai profesiunilor liberale, șefi de întreprinderi), dispus să plătească prețuri ridicate pentru a asista la spectacole de simplu divertisment care ascultă, atât în resorturile lor interne, cât și în ceea ce privește punerea în scenă, de canoanele unei estetici rămase neschimbată de un secol: fie adaptări franțuzești ale unor opere străine, distribuite și, în parte, comandate de către responsabilii spectacolului de origine, fie o formulă preluată din industria cinematografică și a *music-hall*-ului, fie, în sfârșit, reluări ale operelor celor mai verificate ale teatrului de

---

[27] Pentru a ne menține între limitele informației disponibile (aceea furnizată de excelentul studiu al lui Pierre Guetta, *Le Théâtre et son Public*, 2 vol., roneotipizat, Ministère des Affaires Culturelles, Paris, 1966), nu am amintit decât teatrele avute în vedere de acest studiu. Din 43 de teatre pariziene recenzate în 1975 în revistele de specialitate (cu excepția celor subvenționate), 29 (adică două treimi) oferă spectacole ce aparțin fără dubiu teatrului de bulevard; 8 prezintă opere clasice sau neutre (în sensul de „nemarcate"); iar 6, toate situate pe „malul stâng", prezintă opere ce pot fi considerate ca aparținând teatrului intelectual. (Unele dintre teatrele citate au dispărut în intervalul de timp scurs de la realizarea anchetei, dar altele noi au venit să ocupe poziții echivalente în interiorul spațiului.)

bulevard tradițional.[28] Între acești doi poli, teatrele clasice (Comedia Franceză, Atelier) constituie niște locuri neutre care își extrag publicul, în proporții aproape egale, din toate regiunile câmpului puterii și care propun programe neutre sau eclectice, de tipul „bulevardului de avangardă" (după formula unui critic de la cotidianul *La Croix*) sau al avangardei consacrate.

Această structură, prezentă în toate genurile artistice, și încă de multă vreme, tinde să funcționeze, în prezent, ca o structură mentală, organizând atât producția, cât și percepția produselor[29]: opoziția dintre artă și bani („comercial") reprezintă principiul generator al majorității judecăților care, în materie de teatru, de cinema, de pictură, de literatură, au pretenția de a stabili granița dintre ceea ce este artă și ceea ce nu este, dintre arta „burgheză" și arta „intelectuală", dintre arta „tradițională" și arta de „avangardă".

Câteva exemple din nenumăratele posibile: „Cunosc un pictor care ar prezenta calitate din punctul de vedere al meseriei, al materialului etc., însă ceea ce face el este, pentru mine, total comercial; face industrie, ca și cum ar produce cornuri și chifle [...]. Atunci când artiștii devin foarte cunoscuți, au tendința de a face produse în serie" (director de galerie, interviu). Avangardismul nu oferă, de multe ori, altă garanție a convingerilor sale decât indiferența față

---

[28] Aici, ca, de altfel, pe parcursul întregului studiu de față, „burghez" reprezintă o stenografie pentru „ocupanți ai pozițiilor dominante din câmpul puterii" atunci când este folosit ca substantiv sau, atunci când este adjectiv, pentru „legați în mod structural de aceste poziții". „Intelectual" semnifică, într-un mod similar, „poziții dominate din câmpul puterii".

[29] Chiar dacă forma ei „modernă" nu datează decât din ultimul sfert al secolului al XIX-lea, odată cu apariția unui teatru „experimental", structura ce se poate observa în spațiul teatrului nu este cea de azi. Iar atunci când Françoise Dorin, în *Le Tournant*, unul dintre marile succese ale teatrului de bulevard, plasează un autor de avangardă în situații dintre cele mai tipice de vodevil, ea nu face decât să reia – aceleași cauze producând aceleași efecte – strategiile pe care, încă din 1836, Scribe, în *La Camaraderie*, le folosea împotriva lui Delacroix, Hugo și Berlioz, atunci când, pentru a liniști publicul cel bun împotriva îndrăznelilor și extravaganțelor romanticilor, el denunța în Oscar Rigaut, celebru pentru poezia sa funebră, un petrecăreț, adică un om ca toți ceilalți, prost plasat pentru a-i trata pe burghezi drept „băcani" (*cf.* M. Descotes, *Le Public de théâtre et son Histoire*, PUF, Paris,1964, p. 298). Astfel de șarje nu ar fi atât de frecvente în operele teatrale înseși (să ne gândim, de pildă, la parodierea Noului Roman în *Haute-fidélité* de Michel Perri, 1963) și chiar mai frecvente în cazul criticilor, dacă ele nu s-ar baza pe complicitatea publicului „burghez", care se simte sfidat și chiar condamnat de „teatrul intelectual".

de bani și spiritul contestatar: „Banii nu contează pentru el: mai presus chiar și de serviciul public, el concepe cultura ca pe un instrument de contestație"[30].

Omologia structurală și funcțională dintre spațiul autorilor și spațiul consumatorilor (și al criticilor), ca și corespondența dintre structura socială a spațiilor de producție și structurile mentale pe care autorii, criticii și consumatorii le aplică produselor (și ele organizate după aceste structuri) se află la originea *coincidenței* care se stabilește între diferitele categorii de opere oferite și așteptările diferitelor categorii de public. Coincidență într-atât de perfectă, încât riscă să pară drept produsul unei ajustări deliberate a ofertei la cerere. Deși, evident, calculul cinic nu lipsește, mai cu seamă la polul „comercial", el nu este însă nici necesar și nici suficient pentru producerea armoniei observabile între producătorii și consumatorii de produse culturale. Astfel, criticii nu reușesc să-și servească atât de bine publicul decât pentru că omologia dintre poziția ocupată de ei în interiorul câmpului intelectual și poziția publicului lor în câmpul puterii reprezintă temelia unei conivențe obiective (întemeiate pe aceleași principii ca aceea cerută de teatru) care face ca ei să nu reușească să apere mai sincer, deci și mai eficient, interesele clientelei lor ca atunci când își apără propriile interese împotriva adversarilor, criticii ocupând pozițiile opuse în câmpul producției.[31]

Criticii cei mai cunoscuți pentru conformarea la așteptările publicului lor pot fi crezuți pe cuvânt atunci când țin să ne asigure că nu îmbrățișează niciodată opiniile cititorilor lor; este, într-adevăr, de crezut că principiul eficacității articolelor lor critice constă nu într-o adaptare demagogică la gusturile publicului, ci într-un acord obiectiv, care permite o deplină sinceritate, indispensabilă, și ea, pentru a fi crezut, deci eficient[32]. Criticul de la *Le Figaro* nu reacționează pur și simplu la un spectacol, ci la reacțiile criticii „intelectuale", pe care el este în măsură să le anticipeze înainte chiar ca acestea să fie formulate, deoarece stăpânește la fel de bine și opoziția generatoare pe baza căreia acestea iau naștere. Foarte rar se întâmplă ca estetica „burgheză", aflată într-o poziție dominată, să poată să se exprime fără rezerve și fără măsuri de

---

[30] A. de Baecque, „Faillite du théâtre", *L'Expansion*, decembrie 1968.

[31] Logica funcționării câmpurilor de producție de bunuri culturale – ca tot atâtea câmpuri de luptă favorizând strategii de distincție – face ca produsele funcționării lor, indiferent că este vorba de creații de modă sau de opere de artă, să fie predispuse a acționa diferențial, ca instrumente ale distincției.

[32] Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Julliard, Paris, 1972, pp. 25-26.

precauție, ceea ce face ca elogiul „bulevardului" să îmbrace aproape întotdeauna forma defensivă a unei denunțări a valorilor celor care îi refuză acestuia orice valoare. Astfel, într-un articol despre piesa lui Herb Gardner, *Clovni cu miile*, încheiat cu un elogiu saturat de cuvinte-cheie („Câtă naturalețe, câtă eleganță, câtă dezinvoltură, câtă căldură umană, câtă suplețe, câtă finețe, câtă vigoare și cât tact, câtă poezie, de asemenea, câtă artă"), Jean-Jacques Gautier scrie: „El face lumea să râdă, o amuză, are spirit, are darul replicii, simțul umorului, înveselește, împrăștie norii, luminează, vrăjește; nu suportă seriozitatea, care este o formă a vidului, gravitatea, care este o absență a grației [...]; se agață de umor ca de ultima armă împotriva conformismului; debordează de forță și de sănătate, este fantezia întruchipată și, sub semnul râsului, ar vrea să le ofere celor din jurul său o lecție de demnitate umană și de virilitate; cel mai mult însă ar dori ca oamenii care îl înconjoară *să nu se mai rușineze să râdă într-o lume în care râsul a devenit obiect de suspiciune*."[33]

Avem de-a face aici cu o răsturnare a reprezentării dominante (în câmpul artistic) și cu o demonstrare a faptului că, paradoxal, conformismul se află în ograda avangardei, în chiar denunțarea conformismului „burghez": adevăratul curaj le aparține acelora care îndrăznesc să sfideze conformismul anticonformismului, fie și asumându-și riscul de a-și asigura, în felul acesta, aplauzele „burgheze"...[34] Această transformare a albului în negru, care nu e la îndemâna oricărui „burghez", îi permite „intelectualului de dreapta" să efectueze dubla răsucire de 180m capabilă să-l readucă în punctul de plecare, distingându-l însă (cel puțin subiectiv) de „burghez", ca o supremă dovadă a îndrăznelii și curajului său intelectual. Atunci când încearcă să lupte împotriva adversarului cu propriile lui arme sau, măcar, să se disocieze de imaginea despre sine pe care acesta i-a creat-o („împingând comedia până la vodevilul pur, dar în modul cel mai subtil cu putință"), chiar asumându-și-o deschis în loc s-o suporte pasiv („atât de curajos de lejer"), intelectualul „burghez" trădează faptul că, sub amenințarea de a se nega pe sine însuși ca intelectual, se vede silit să recunoască valorile „intelectuale" în chiar lupta sa împotriva lor. Aceste strategii – rezervate, până nu de mult, polemicii dintre eseiștii politici, confruntați mai direct cu o critică obiectivantă – și-au făcut apariția, după Mai '68, pe scenele teatrelor de bulevard, locul prin excelență al siguranței și al reasigurării de sine burgheze: „Cunoscut ca teren neutru sau ca zonă depolitizată, teatrul de bulevard se înarmează pentru a-și apăra integritatea. Majoritatea pieselor prezentate în acest început de stagiune evocă teme politice sau sociale exploatate, în aparență, ca oricare altele dintre

---

[33] Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 11 decembrie 1963.

[34] O aceeași poziție în cadrul unei structuri omoloage produce aceleași strategii: A. Drouant, negustorul de tablouri, denunță „pompierii de stânga, falsele genii cărora falsa originalitate le ține loc de talent" (Galeria Drouant, *Catalogue 1967*, p. 10).

motivele (adultere și restul) caracteristice mecanismului imuabil al acestui stil comic: servitori organizați sindical la Félicien Marceau, greviști la Anouilh, tânără generație emancipată la toată lumea."[35]

Dat fiind că în joc se află propriile lor interese de „intelectuali", criticii a căror funcție primordială este aceea de a liniști publicul „burghez" nu se pot mulțumi să trezească în acesta imaginea stereotipă pe care el și-o face despre „intelectual": ei nu se pot, firește, abține să-i sugereze că multe dintre experimentele susceptibile să-l facă să se îndoiască de competența lui estetică și multe dintre îndrăznelile capabile să-i zdruncine convingerile etice și politice sunt inspirate, de fapt, de gustul pentru scandal și de spiritul de provocare sau de mistificare, când nu, pur și simplu, de resentimentul ratării, înclinat să opereze o răsturnare strategică a neputinței și incompetenței ce-l caracterizează[36]; ei nu pot, totuși, să-și îndeplinească așa cum trebuie funcția decât dacă se arată capabili să vorbească *în calitate de intelectuali* care nu au nevoie de explicații și care ar fi, de fapt, primii care ar înțelege dacă ar fi ceva de înțeles[37], netemându-se să-i înfrunte pe autorii de avangardă și pe criticii acestora pe propriul lor teren. De aici, desigur, prețuirea pe care ei o acordă semnelor și însemnelor instituționale ale autorității intelectuale, cum ar fi apartenența la academii, pe care le recunosc mai cu seamă neintelectualii; și tot de aici, în cazul criticilor de teatru, diferitele cochetării stilistice și conceptuale destinate să depună mărturie că autorii lor știu prea bine despre ce este vorba, precum în cazul eseiștilor politici, supralicitarea erudiției marxologice.[38]

---

[35] L. Dandrel, *Le Monde*, 13 ianuarie 1973. Atmosfera de „restaurație" care redă un anumit lustru pozițiilor conservatoare (din punct de vedere politic) favorizează revenirea în forță a luărilor de poziție regresive în câmpurile de producție culturală – prin, de exemplu, revenirea „epicului" în roman sau prin recenta anchetă organizată de *Le Figaro*, care, eliberat de strategiile defensive la care fusese în alte momente condamnat, nu ezită să propună o listă a „scriitorilor supraevaluați", în care regăsim cea mai mare parte a eroilor culturali ai avangardei: Duras, Beauvoir, Simon, Bataille etc. (*cf. Le Figaro*, 16 martie 1992).

[36] „Talentul este cel pe care-l denigrează noul cinema, care imită, în această privință, noua literatură, ostilitate ușor de înțeles. Atunci când o artă presupune talent, impostorii se prefac a-l disprețui, considerându-l mult prea anevoios; mediocrii aleg căile cele mai facile" (L. Chauvet, *Le Figaro*, 5 decembrie 1969).

[37] „Un film nu este demn de noul cinema dacă termenul de contestație nu figurează în expunerea sa de motive. Să precizăm că, în cazul de față, el nu vrea să însemne absolut nimic" (L. Chauvet, *Le Figaro*, 4 decembrie 1969).

[38] „Plăcerea lui nu constă, oare, în a acumula cele mai grosolane provocări erotico-masochiste anunțate prin cele mai emfatice profesiuni de credință lirico-metafizice și de a vedea pseudo-inteligheanția pariziană leșinând de plăcere în fața acestor banalități sordide?" (C. B., *Le Figaro*, 20-21 decembrie 1969).

„Sinceritatea" (care e una dintre condițiile eficacității simbolice) nu este posibilă – și eficientă – decât în cazul existenței unui acord perfect, imediat, între așteptările înscrise în poziția ocupată și dispozițiile ocupantului respectivei poziții. Nu vom putea înțelege felul în care se stabilește acest acord, de pildă, acela dintre majoritatea jurnaliștilor și ziarul la care scriu (și, implicit, publicul respectivului ziar), dacă nu vom ține seama de faptul că structurile obiective ale câmpului de producție sunt cele care se află la baza categoriilor de percepție și de apreciere ce structurează percepția și aprecierea diferitelor poziții pe care le oferă câmpul, ca și ale produselor acestuia. Iată de ce anumite cupluri antitetice de persoane sau de instituții – gazete (*Le Figaro* / *Le Nouvel Observateur* sau, la o altă scară și prin raportare la un alt context practic, *Le Nouvel Observateur* / *Libération* etc.), teatre („malul drept" / „malul stâng"), galerii, edituri, reviste, creatori de modă – pot să funcționeze ca tot atâtea scheme de clasificare, ce permit reperarea și autoreperarea.

Așa cum se poate observa cu deosebire în cazul artei de avangardă, acest simț al orientării sociale permite mișcarea în interiorul unui spațiu ierarhizat în care *locurile* – galerii, teatre, edituri – care marchează poziții în acest spațiu marchează, în același timp, și produsele culturale ce le sunt asociate, între altele datorită faptului că, prin intermediul lor, se desemnează un public care, pe baza omologiei dintre câmpul de producție și câmpul de consum, califică produsul consumat, contribuind la determinarea rarității sau a vulgarității lui (contravaloarea divulgării). Tocmai această cunoaștere practică le permite celor mai avizați dintre novatori să simtă și să presimtă, *în afara oricărui calcul cinic*, „ce trebuie făcut", unde, când, cum și cu cine, ținând cont de ce s-a făcut, tot ce se face, toți cei care o fac și unde, când și cum o fac.[39]

Alegerea locului de publicare (în sens larg) – editor, revistă, galerie, jurnal – nu este atât de important decât pentru că fiecărui autor, fiecărei forme de producție și de produs le corespunde un *loc natural* (deja existent sau urmând a fi creat) în interiorul câmpului de producție, cât și pentru că producătorii și produsele care nu se află în locul lor firesc – fiind, cum

---

[39] „Nu e vorba de informații, sunt chestii pe care le simți... Nu știam prea bine ce fac. Erau tipi care făceau diverse trimiteri, eu nu mă băgam [...]. Informația înseamnă să simți ceva, acolo, să ai chef să spui lucrurile și să nimerești exact peste ele... Sunt tot felul de nimicuri, aici e vorba de sentimente, nu de informații'" (pictor de avangardă).

se spune, „deplasate" – sunt condamnate mai mult sau mai puțin la eșec: toate omologiile care îi garantează un public adaptat, critici înțelegători etc. aceluia care și-a găsit locul potrivit în interiorul structurii acționează, în schimb, împotriva aceluia care s-a rătăcit în afara locului său firesc. Așa cum editorii de avangardă și producătorii de bestselleruri cad de acord asupra faptului că s-ar îndrepta inevitabil spre eșec dacă s-ar apuca să publice lucrări destinate în mod obiectiv polului opus al spațiului editorial, tot astfel un critic nu poate să aibă „influență" asupra cititorilor săi decât în măsura în care aceștia îi conferă respectiva putere în baza faptului că sunt structural acordați cu el în viziunea asupra lumii sociale, gusturi și *habitus*.

Jean-Jacques Gautier descrie foarte bine această afinitate electivă care îl leagă pe jurnalist de ziarul la care lucrează și, prin intermediul acestuia, de publicul său: un bun director al lui *Le Figaro*, care a fost el însuși ales după aceleași mecanisme, alege la rândul său un critic literar pentru *Le Figaro* argumentând că „are tonul potrivit pentru a se adresa cititorilor ziarului", că, *fără a fi nevoit să dorească explicit acest lucru*, „vorbește în mod natural limba lui *Le Figaro* și că ar fi „cititorul-tip" al acestui jurnal. „Dacă mâine, în *Le Figaro*, aș începe să vorbesc limbajul revistei *Les Temps modernes*, de exemplu, sau pe acela din *Saintes Chapelles des Lettres*, nu aș mai fi nici citit și nici înțeles, deci nici ascultat, deoarece m-aș baza pe o serie de noțiuni și de argumente pe care cititorul meu obișnuit nu dă nici măcar doi bani".[40] Fiecărei poziții în parte îi corespunde o sumă de *presupoziții*, o *doxa*, iar omologia dintre pozițiile ocupate de producători și pozițiile clienților lor reprezintă condiția de bază a acestei complicități, care este cu atât mai intens cerută cu cât – ca în teatru, de pildă – ceea ce a fost aruncat în joc este mai important, mai aproape de investițiile ultime.

---

[40] Jean-Jacques Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, ed. cit., p. 26. Editorii sunt, și ei, la fel de conștienți de faptul că succesul unei cărți depinde de locul publicării: ei știu să recunoască ceea ce e „pentru ei" și ce nu și își dau seama că o anumită carte „care era pentru ei" (de pildă, Gallimard) a mers prost la un alt editor (de pildă, Laffont). Potrivirea dintre autor și editor, ca și aceea, ulterioară, dintre carte și public reprezintă astfel rezultatul unei serii de opțiuni care, împreună, activează imaginea de marcă a editorului: tocmai în funcție de această imagine autorii își aleg editorul, care, la rândul său, își alege autorii în funcție de ideea pe care el însuși o are cu privire la editura sa, cititorii activând și ei în alegerea unui autor, imaginea pe care și-au făcut-o cu privire la editor, ceea ce contribuie, fără doar și poate, la explicarea eșecului înregistrat de cărțile „deplasate". Acesta ar fi mecanismul care îl face pe un editor să afirme, cu deplină îndreptățire, că „fiecare editor este cel mai bun la categoria sa".

Astfel, chiar dacă interesele specifice atașate unei poziții din interiorul unui câmp specializat (relativ autonome în raport cu interesele legate de poziția socială) nu pot fi satisfăcute legitim, deci eficient, decât cu prețul unei supuneri totale față de legile specifice ale câmpului – altfel spus, în cazul de față, cu prețul unei denegări a interesului în forma sa obișnuită –, relația de omologie care se stabilește între câmpul de producție culturală și câmpul puterii (sau câmpul social în întregul său) face ca operele produse în numele unor scopuri pur „interne" să fie predispuse a îndeplini, în plus, și funcții externe; iar aceasta într-un mod cu atât mai eficient, cu cât adaptarea lor la cerere nu reprezintă produsul unei căutări conștiente, ci rezultatul unei corespondențe structurale.

Deși total opuse ca principiu, cele două moduri de producție culturală, arta „pură" și arta „comercială", sunt legate una de alta prin chiar opoziția dintre ele, care acționează atât în chip obiectiv, sub forma unui spațiu de poziții antagonice, cât și mental, sub forma unor scheme de percepție și de apreciere care organizează întreaga percepție a spațiului producătorilor și produselor. Iar luptele dintre adepții unor definiții antagonice cu privire la producția artistică și la însăși identitatea artistului contribuie în chip hotărâtor la producerea și la reproducerea credinței, care constituie în același timp o condiție de bază și un efect al funcționării câmpului. Producătorii „puri" pot, desigur, să ignore cu mai multă ușurință pozițiile opuse, chiar dacă, în calitatea lor de repere pe dos și de vestigii ale unui stadiu „depășit", acestea continuă să le orienteze, în mod negativ, „căutările"; cu toate acestea însă, o parte importantă a energiei și chiar a inspirației lor se datorează refuzului oricărui compromis de moment, care ajunge să-i cuprindă uneori în aceeași condamnare atât pe cei care introduc pe teritoriul sacrului practici și interese „comerciale", cât și pe cei care extrag profituri pământești din capitalul simbolic acumulat cu prețul unei supuneri exemplare la canoanele producției „pure". În ceea ce-i privește pe „autorii de succes", aceștia trebuie să țină seama de chemările la ordine ale nou-veniților, care, neavând drept capital decât convingerea și intransigența, sunt cei mai interesați în denegarea interesului. Așa se face că, oricare i-ar fi poziția în interiorul câmpului, nimeni nu poate să ignore cu desăvârșire legea fundamentală a acestui univers[41]: imperativul

[41] Lucrările, deosebit de numeroase, în care patroni, bancheri, înalți funcționari sau oameni politici își expun filosofia lor de amatori reprezintă tot atâtea omagii aduse culturii și producției culturale. Dintr-o sută de persoane numite în *Who's Who*

care impune denegarea „economicului" se prezintă sub toate aparențele transcendenței, chiar dacă nu reprezintă decât produsul unor cenzuri încrucișate, cenzuri despre care putem bănui că acționează asupra tuturor acelora care, la rândul lor, le fac să acționeze asupra celorlalți.

Producerea credinței

O proprietate foarte generală a câmpurilor o constituie faptul că permanenta competiție pentru miză disimulează aici complicitatea ce se naște în jurul principiilor jocului. Lupta pentru dobândirea monopolului asupra legitimității contribuie la consolidarea legitimității în numele căreia ea este purtată: recentele conflicte cu privire la lectura legitimă a lui Racine, Heidegger sau Marx nu iau în calcul problema interesului și a legitimității respectivelor conflicte și nici pe aceea, cu adevărat de nepus, a condițiilor sociale ce fac posibile aceste conflicte. Aparent pe viață și pe moarte, aceste conflicte reușesc să salveze esențialul: convingea pe care o învestesc în ele protagoniștii. Participarea la interesele constitutive ale apartenenței la câmp (ce le presupune și le produce prin chiar funcționarea lui) implică acceptarea unui ansamblu de presupoziții și de postulate care, reprezentând condiția nepusă în discuție a discuțiilor, sunt, prin definiție, ținute la adăpost de orice discuție.

După ce am atras astfel atenția asupra celui mai bine ascuns efect al acestei complicități invizibile, adică asupra producerii și reproducerii permanente a unei *illusio*, adeziune colectivă la joc care este deopotrivă cauză și efect al existenței jocului, putem acum să lăsăm în suspensie și ideologia charismatică a „creației", care nu este altceva decât expresia vizibilă a acestei credințe tacite și constituie, fără doar și poate, principalul obstacol în calea accederii la o știință riguroasă a producerii valorii bunurilor culturale. Iar aceasta pentru că ea este cea care orientează privirea în direcția producătorului aparent – pictor, compozitor, scriitor –, interzicându-ne să ne întrebăm cine a creat acest „creator", ca și puterea magică de transsubstanțiere cu care el e dotat; tot ea ne atrage și în direcția celui mai vizibil aspect al procesului de producție, adică a *fabricării* materiale a

---

care au produs opere literare, mai mult de o treime sunt neprofesioniști (industriași, 14%; înalți funcționari, 11%; medici, 7% etc.), iar ponderea ocupată de producătorii ocazionali sau fără normă întreagă este încă și mai mare în domeniul scrierilor politice (45%) și al scrierilor generale (48%).

produsului, transfigurată în „creație", deturnându-ne și împiedicându-ne astfel să căutăm dincolo de artist și de activitatea acestuia condițiile acestei capacități demiurgice.

E suficient să formulezi întrebarea interzisă ca să-ți dai seama că artistul care face opera este el însuși făcut, în interiorul câmpului de producție, de totalitatea acelora care contribuie la „descoperirea" și la consacrarea lui ca artist „cunoscut" și recunoscut: critici, prefațatori, negustori etc. Astfel, de pildă, comerciantul de artă (negustor de tablouri, editor etc.) este și cel care exploatează munca artistului făcând comerț cu produsele sale, dar și cel care, introducându-l pe piața bunurilor simbolice, prin expunere, publicare sau punere în scenă, asigură produsului fabricației artistice o *consacrare* cu atât mai mare cu cât este el însuși mai consacrat. El contribuie la impunerea valorii autorului pe care îl apără prin simplul fapt că-l aduce la o existență cunoscută și recunoscută, că îi asigură publicarea (sub copertă, în galeria sau pe scena teatrului său etc.) oferindu-i drept garanție întregul capital simbolic acumulat de el[42], făcându-l astfel să intre în circuitul consacrării care îl introduce în companii din ce în ce mai selecte și în locuri din ce în ce mai inaccesibile și mai căutate (prin – de exemplu, în cazul pictorului – expoziții de grup, expoziții personale, colecții prestigioase, muzee).

Reprezentarea charismatică cu privire la „marii" negustori și editori – văzuți ca descoperitori inspirați care, ghidați de pasiunea lor dezinteresată și irațională pentru o operă, l-au „făcut" pe un pictor sau pe un scriitor ori i-au permis lui însuși să se facă singur, susținându-l în momentele dificile prin credința pe care și-au pus-o în el și prin scutirea de griji materiale – transfigurează o serie de funcții cât se poate de reale: numai editorul și negustorul de artă sunt capabili să organizeze și să raționalizeze difuzarea operei, care, mai cu seamă în cazul picturii, constituie o întreprindere deloc ușoară, care pretinde informație (despre locurile de expunere „interesante", în special din străinătate) și mijloace materiale; numai el este capabil, acționând ca intermediar și ca ecran, să-i permită producătorului să întrețină o reprezentare inspirată și

[42] Nu întâmplător, rolul de cauțiune simbolică ce-i revine negustorului de artă este atât de vizibil în domeniul picturii, unde investiția „economică" a cumpărătorului (colecționarul) este incomparabil mai importantă decât în materie de literatură și chiar de teatru. Raymond Moulin observă că „semnarea unui contract cu o galerie importantă are valoare comercială" și că negustorul este, în ochii amatorilor de artă, „garantul calității operelor" (Raymond Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Minuit, Paris, 1967, p. 329).

„dezinteresată" cu privire la propria sa persoană și la propria sa activitate, ferindu-l de contactul cu piața și scutindu-l de sarcinile în același timp ridicole și demoralizante legate de punerea în valoare a operei sale. (Este foarte probabil că meseria de scriitor și aceea de pictor, precum și reprezentările lor corelative, ar arăta, astăzi, cu totul altfel dacă producătorii ar fi trebuit să-și asigure ei înșiși comercializarea produselor lor și dacă ar depinde direct, în condițiile lor de existență, de sancțiunile pieței sau de instanțele ce nu cunosc și nu recunosc decât astfel de sancțiuni, precum editurile „comerciale".)

Mutându-ne atenția de la „creator" la „descoperitor" – acesta din urmă în calitate de „creator al creatorului" – nu am făcut însă altceva decât să deplasăm problema inițială, rămânându-ne, în continuare, să aflăm de unde își ia comerciantul de artă puterea de consacrare pe care i-o recunoaștem, întrebarea putând fi pusă, în termeni identici, și cu privire la criticul de avangardă sau la „creatorul" consacrat care descoperă un necunoscut sau „redescoperă" un înaintaș ignorat. Nu este de ajuns să reamintim faptul că „descoperitorul" nu descoperă niciodată ceva care să nu fi fost deja descoperit, fie și de foarte puțini: pictori cunoscuți deja de un număr restrâns de pictori sau de cunoscători, autori „introduși" de alți autori (se știe, de pildă, că manuscrisele ajung aproape întotdeauna la editori prin intermediari recunoscuți). Capitalul simbolic al „descoperitorului" se află înscris în relația sa cu scriitorii și cu artiștii pe care îi apără – „un editor", spunea unul dintre ei, „este totuna cu catalogul său" –, și a căror valoare, ca atare, se definește prin ansamblul relațiilor obiective care îi leagă sau îi despart de ceilalți scriitori sau artiști; se mai află înscris în relația sa cu ceilalți negustori sau editori de care îl leagă sau îl despart relații de concurență, al căror obiect îl constituie în primul rând apropierea autorilor și a artiștilor; în relația sa, în sfârșit, cu criticii, ale căror verdicte depind de raportul dintre poziția pe care o ocupă în spațiul lor propriu și poziția autorului și a editorului în spațiile lor respective.

Dacă vrem să evităm a merge la nesfârșit din cauză în cauză, ar trebui, poate, să nu mai gândim după logica teologică a „primului început", care ne aduce în mod inevitabil la credința în „creator": sursa de eficacitate a actelor de consacrare rezidă în câmpul însuși și nu ar exista nimic mai zadarnic decât căutarea originii puterii „creatoare" – acest soi de *mana* sau de *charisma* inefabilă, neîncetat celebrată de tradiție – în altă parte decât în interiorul acestui spațiu de joc instaurat în mod progresiv, altfel spus, în sistemul relațiilor obiective care îl constituie, în luptele al căror teren este și în forma specifică de credință căreia el îi dă naștere.

Când este vorba de magie, problema cea mai importantă nu este atât de a ști care sunt proprietățile specifice ale magicianului, ale uneltelor sale, ale operațiilor și ale reprezentărilor magice, cât de a determina pe ce anume se întemeiază credința colectivă sau, mai exact, *nerecunoașterea* [*méconnaissance*] *colectivă*, produsă și întreținută în mod colectiv, care se află la originea puterii peste care magicianul se face stăpân: dacă, așa cum arată Mauss, este „cu neputință să înțelegi magia fără grupul magic", aceasta se datorează faptului că puterea magicianului reprezintă o *impostură legitimă*, colectiv nerecunoscută, deci colectiv recunoscută. Artistul, care, înscriindu-și numele pe un *ready-made*, îi conferă acestuia un preț de piață care nu are nimic de-a face cu costul lui de fabricație, își datorează eficacitatea magică logicii câmpului care îl recunoaște și îl autorizează; actul său nu ar fi decât un gest irațional sau lipsit de semnificație în absența universului de oficianți și de credincioși dispuși să-l doteze cu sens și cu valoare prin raportare la întreaga tradiție care le-a produs categoriile de percepție și de apreciere.

Nu există o mai bună verificare a analizelor de față decât destinul tentativelor – multiplicate, în jurul anilor șaizeci, în chiar mediul artei – de spargere a cercului credinței. Mă gândesc aici, de pildă, la Manzoni și la conservele sale cu „excremente de artist", la soclurile lui magice, capabile să transforme în operă de artă orice obiect depus pe ele, la semnăturile pe persoane vii, convertite astfel în opere de artă. Sau la cele ale lui Ben, care expunea o bucată de carton pe care era scris „exemplar unic" ori o pânză purtând inscripția „pânză lungă de 45 cm". Fiindcă atașează actului artistic o intenție de provocare sau de deriziune anexată la tradiția artistică începând cu Duchamp, ele sunt convertite imediat în „acțiuni" artistice, fiind înregistrate ca atare și consacrate astfel de către instanțele de celebrare. Arta nu poate să redea adevărul asupra artei fără să-l ascundă, făcând din dezvăluirea lui o manifestare artistică. Semnificativ este, *a contrario*, faptul că toate încercările de a pune în discuție însuși câmpul de producție artistică, logica funcționării lui și funcțiile pe care le îndeplinește – fie și pe calea puternic sublimată și ambiguă a discursului sau a „acțiunii" artistice, cum e în cazul lui Maciunas sau al lui Flynt – au parte de condamnări unanime: refuzând să joace jocul, acela de a contesta arta *respectând regulile artei*, autorii lor pun sub semnul întrebării nu un mod sau altul de a juca jocul, ci jocul însuși și credința pe care acesta se întemeiază, singura transgresiune ce nu trebuie pedepsită.[43]

---

[43] Conform aceleiași logici, „punerea în discuție" filosofică a filosofiei va fi acceptată, dacă nu chiar celebrată, de aceiași filosofi care vor judeca, în schimb, insuportabilă obiectivarea sociologică a instituției filosofice.

Prin urmare este, în același timp, adevărat și fals să afirmi (împreună cu Marx, de exemplu) că valoarea comercială a operei de artă nu are nimic comun cu costul ei de producție: adevărat, dacă ținem seama doar de fabricarea obiectului material, de care numai artistul (sau, cel puțin, pictorul) este responsabil; fals însă dacă înțelegem producerea operei de artă ca pe aceea a unui obiect sacru și consacrat, produs al unei imense întreprinderi de *alchimie simbolică* la care participă, cu o convingere egală, dar cu profituri foarte inegale, totalitatea agenților angajați în câmpul de producție, adică atât artiștii și scriitorii obscuri, cât și „maeștrii" consacrați, atât criticii și editorii, cât și autorii, atât clienții entuziaști, cât și vânzătorii convinși. E vorba de o serie de contribuții ignorate ce țin de materialismul parțial al economismului la care este suficient să te gândești pentru a-ți da seama că producerea operei de artă, altfel spus, a artistului, nu constituie o excepție de la legea conservării energiei sociale.

Este clar că niciodată ireductibilitatea muncii de producere simbolică la actul de fabricare materială efectuat de artist nu a apărut la fel de evidentă ca astăzi. Conform noii sale definiții, munca artistică îi face pe artiști să fie mai tributari ca niciodată întregii suite de comentarii și de comentatori ce contribuie nemijlocit la producerea operei prin reflecția lor asupra unei arte care încorporează adesea ea însăși o reflecție asupra artei și asupra unei munci artistice care comportă de fiecare dată un travaliu al artistului asupra lui însuși.

Apariția acestei noi definiții a artei și a meseriei de artist nu poate fi înțeleasă independent de transformările înregistrate de câmpul de producție artistică: constituirea unui ansamblu fără precedent de instituții de înregistrare, conservare și analiză a operelor (reproduceri, cataloage, reviste de artă, muzee reunind operele cele mai recente etc.), înmulțirea personalului dedicat, cu normă întreagă sau parțială, *celebrării* operei de artă, intensificarea circulației operelor și a artiștilor prin intermediul marilor expoziții internaționale și creșterea numărului de galerii cu sucursale în mai multe țări etc. – totul concurează la favorizarea instaurării unei relații fără precedent între interpreți și operele de artă. Discursul asupra operei nu este un simplu adjuvant, destinat facilitării înțelegerii și aprecierii ei, ci un moment al procesului de producere a operei, a sensului și a valorii acesteia.

Este suficient să-l cităm, o dată în plus, pe Marcel Duchamp:

— Pentru a reveni la *ready-made*-urile dumneavoastră, eu credeam că *R. Mutt*, semnătura de pe *Fântână*, reprezintă numele fabricantului. Dar într-un articol

al lui Rosalind Krauss am citit: *R. Mutt, a pun on the German Armut, or poverty.** Sărăcia – asta schimbă cu totul semnificația *Fântânii*.

— Rosalind Krauss? Fata aceea roșcată? Nu este câtuși de puțin vorba despre așa ceva. Puteți să dezmințiți. Mutt vine de la Mott Works, denumirea unei mari fabrici de obiecte sanitare. Mott însă era prea apropiat, așa că l-am schimbat în Mutt, căci existau niște benzi desenate ce apăreau pe atunci, zilnic, *Mutt and Jeff*, pe care le știa toată lumea. Exista, prin urmare, de la bun început o rezonanță. Mutt era mic, gras și caraghios, Jeff era înalt și slab... Voiam un nume diferit. Așa încât am adăugat Richard... Richard este cât se poate de potrivit pentru un closet! Vedeți, este exact opusul sărăciei... Dar nici măcar atât, R. doar: R. Mutt.

— Care este interpretarea posibilă a *Roții de bicicletă*? Se poate vedea în ea o integrare a mișcării în opera de artă? Sau un punct de plecare fundamental, precum chinezii care au inventat roata?

— Această mașină nu ascunde nici o intenție. Cel mult pe aceea de a mă debarasa de aparența de operă de artă. Este o fantezie. Nu-i spuneam „operă de artă". Voiam s-o rup cu pofta de a crea opere de artă. [...]

— Dar cartea de geometrie expusă intemperiilor? Se poate afirma că este vorba de ideea de a integra timpul în spațiu? Ne-am putea juca, de pildă: „geometrie în spațiu" și „timp", ploaie sau soare, care ar veni să transforme cartea?

— Nu. Cum nici adineauri nu era vorba de a integra mișcarea în sculptură. Nu este altceva decât umor. Umor pur și simplu, umor și atât. Pentru denigrarea seriozității unei cărți ce conține principii.

Surprindem aici, dezvăluită pe viu, injecția de sens și de valoare pe care o operează comentatorul, înscris el însuși într-un câmp, și comentariul, precum și comentariul comentariului, peste care se adaugă, naivă și șireată în același timp, și dezvăluirea falsității comentariului. Ideologia operei de artă inepuizabile sau a „lecturii" ca recreare, maschează, prin cvasidezvăluirea pe care o remarcăm deseori în probleme de credință, faptul că opera este făcută nu de două ori, ci de o sută de ori, de o mie de ori, de către toți cei ce se interesează de ea, care găsesc un interes material sau simbolic în a o citi, clasifica, descifra, comenta, reproduce, critica, combate, cunoaște, poseda.

Producția artistică – mai cu seamă în forma „pură" pe care o îmbracă în interiorul unui câmp de producție ajuns la un înalt grad de autonomie – reprezintă una dintre limitele formelor posibile ale activității productive: partea de transformare materială, fizică sau chimică, aceea realizată,

* Engleză în original: „R. Mutt, un calambur de la cuvântul german *Armut* [sărăcie] (n.tr).

de pildă, de un muncitor metalurgist sau un meșteșugar, este redusă la maximum în comparație cu partea de transformare propriu-zis simbolică, aceea operată prin aplicarea unei semnături de pictor sau a unei mărci de creator de modă (sau, într-un alt mod, de atribuirea efectuată de un expert). Spre deosebire de obiectele fabricate cu import simbolic scăzut sau nul (din ce în ce mai rare, de altfel, în epoca *design*-ului), opera de artă – asemenea bunurilor și serviciilor religioase, amulete, taine, sacramente etc. – nu primește valoare decât ca urmare a existenței unei credințe colective funcționând ca nerecunoaștere [*méconnaissance*] colectivă, produsă și reprodusă colectiv.

Rezultă de aici că – cel puțin la această extremitate a *continuum*-ului ce merge de la simplul obiect fabricat, unealtă sau veșmânt, până la opera de artă consacrată – travaliul de fabricare materială nu înseamnă nimic în absența travaliului de producere a valorii obiectului fabricat; că „haina de curte", evocată de vechii economiști, nu are valoare decât grație curții, care, producându-se și reproducându-se ca atare, reproduce tot ceea ce compune viața de curte, adică întregul sistem de agenți și de instituții însărcinate cu producerea și reproducerea *habitus*-urilor și a hainelor* de curte, cu satisfacerea și, totodată, cu producerea „dorinței" de a purta haina de curte, pe care economistul o privește ca pe un dat. Ca o verificare aproape experimentală a acestui fapt, valoarea hainei de curte dispare odată cu curtea și cu *habitus*-urile asociate acesteia, aristocraților decăzuți nemairămânându-le altceva de făcut decât să devină, cu o vorbă a lui Marx, „maeștrii de dans ai Europei"... Însă nu la fel stau, oare, lucrurile, la grade diferite, desigur, cu toate obiectele, chiar și cu acelea care par a deține în ele însele, în chipul cel mai evident cu putință, principiul „utilității" lor? Ar putea rezulta de aici că utilitatea nu este, poate, decât o „virtute soporifică" și că s-ar putea elabora o *economie a producției sociale a utilității și a valorii* care să încerce să afle cum se constituie „scările subiective de valoare" ce determină valoarea obiectivă de schimb și să descopere conform cărei logici – aceea a agregării mecanice sau aceea a dominației simbolice și a efectului de impunere a autorității etc.? – se operează sinteza acestor „scări individuale".

Dispozițiile „subiective" aflate la originea valorii au, ca produse ale unui proces istoric de instituire, obiectivitatea pe care o dă întemeierea pe

* Joc de cuvinte intraductibil între *habitus* (invariabil, în franceză) și *habits* (fr.: haine, veșminte) (n.tr.).

o ordine colectivă ce transcende conștiințele și voințele individuale: logica socialului are ca proprietate capacitatea de *a institui*, sub formă de câmpuri și *habitus*-uri, un libido propriu-zis social, care variază în paralel cu universurile sociale în care se naște și pe care le susține (*libido dominandi* în câmpul puterii, *libido sciendi* în câmpul științific etc.). Tocmai din relația dintre *habitus*-uri și câmpurile la care acestea sunt mai mult sau mai puțin bine ajustate – după cum constituie, mai mult sau mai puțin, produsul lor – își face apariția ceea ce constituie fundamentul tuturor scărilor de utilitate: adeziunea fundamentală la joc, *illusio*, recunoaștere a jocului și a utilității jocului, credință în valoarea jocului și a mizei sale se află în spatele oricăror atribuiri de sens și de valoare. Economia economiștilor, pe care aceștia se străduiesc să o întemeieze pe rațiune, întemeind-o pe o „natură rațională", se bazează, ca toate celelalte economii, pe o formă de fetișism, însă mai bine mascat decât celelalte, ca urmare a faptului că libidoul care se află la baza lui prezintă, astăzi cel puțin, toate aparențele naturii pentru niște spirite – adică pentru niște *habitus*-uri – modelate tocmai de structurile sale.

PARTEA A DOUA

Fundamentele unei științe a operelor

„Când vom fi tratat, o vreme, sufletul omenesc cu imparțialitatea pe care științele fizice o aplică în studiul materiei, pasul făcut va fi imens. Este singurul mod prin care umanitatea se poate ridica un pic deasupra ei. Se va putea vedea atunci direct, pur, în oglinda operelor sale. Va fi asemenea lui Dumnezeu, va putea să se judece de sus. Ei bine, cred că lucrul acesta este realizabil. Probabil că, la fel ca pentru matematici, nu e vorba decât de a găsi o metodă."

Gustave Flaubert

1. Probleme de metodă

*Forschung ist die Kunst, den nächsten Schritt zu tun.**
Kurt Lewin

Niciodată nu am avut cine știe ce apetit pentru „marea teorie", iar când citesc lucrări ce pot intra în această categorie nu prea reușesc să-mi reprim un vag sentiment de iritare în fața acestei combinații, tipic școlărești, de false îndrăzneli și adevărate precauții. Aș putea reproduce aici zeci și zeci de fraze pompoase și găunoase, încununate adesea de o enumerare disparată de nume proprii urmate de o dată, modestă procesiune de etnologi, sociologi sau istorici care i-au oferit „marelui teoretician" materia meditației sale, aducându-i, ca un tribut, acele atestări de „pozitivitate", indispensabile noii respectabilități academice. Nu voi da decât un singur exemplu, absolut banal, fără să-l citez – din generozitate – pe autor: „Cum bine știm din numeroase sinteze etnologice, există în societățile de acest tip un fel de obligație instituționalizată a schimbului de daruri, ceea ce face ca acumularea de capital să nu fie utilizată în scopuri pur economice: sub formă de daruri, de sărbători, de ajutorare grabnică, surplusul economic este transformat în obligații nespecificate, în putere politică, în respect și în statut social (Goodfellow, 1954; Schott, 1956; Belshaw, 1965, pp. 46 și urm.; Sigrist, 1967, pp. 176 și urm.)."

Iar când, în virtutea mecanismului implacabil al cerințelor universitare, se întâmplă să mă gândesc o clipă la obligația de a scrie unul dintre acele texte așa-zise de sinteză despre un anumit aspect al muncii mele anterioare, mă surprind reamintindu-mi brusc cele mai sumbre seri ale adolescenței, când, condamnat la disertații pe subiectele impuse de rutina școlară, alături de alți nefericiți înhămați la același jug, aveam sentimentul că sunt osândit să vâslesc la nemuritoarea galeră unde copiști și

* Germană în original: „Cercetarea este arta de a face pasul următor" (n.tr.).

compilatori reproduc la infinit instrumentele repetiției școlare: cursuri, tratate sau manuale.

Un nou spirit științific

Pe cât îmi displac pretențioasele profesiuni de credință ale unor pretendenți nerăbdători să se așeze la masa „părinților fondatori", pe atât mă delectează lucrările în care teoria este peste tot și nicăieri, ca aerul pe care îl respiri: în ocolul unei note, în glosarea unui text vechi, în însăși structura demersului interpretativ. Mă regăsesc total în acei autori care știu să învestească problemele teoretice fundamentale într-un studiu empiric condus minuțios și care mânuiesc conceptele mult mai modest și totodată mai aristocratic, ajungând uneori să-și ascundă propria contribuție în spatele unei reinterpretări creatoare a teoriilor imanente obiectului lor.

A căuta soluția unei probleme canonice în studii de caz – așa cum am făcut eu, de pildă, înarmându-mă, pentru a înțelege fetișismul, nu cu textele clasice ale lui Marx sau Lévi-Strauss, ci cu o analiză a croitoriei de lux și a „peceții" croitorului[1] – înseamnă a imprima ierarhiei tacite a genurilor și obiectelor o transformare nu fără legătură cu cea operată, după Erich Auerbach, de inventatorii romanului modern, în special de Virginia Woolf: „Momentelor cruciale exterioare și loviturilor sorții li se atribuie mai puțină însemnătate, se pune mai puțin temei pe capacitatea lor de a revela natura obiectului; există, în schimb, convingerea că faptele banale ale vieții cuprind în orice clipă integralitatea destinului și sunt în măsură să-l reprezinte"[2]. O transformare asemănătoare trebuie, așadar, operată pentru a impune un nou spirit științific în științele sociale: teorii care să se hrănească nu atât din înfruntarea pur teoretică cu alte teorii, cât din confruntarea cu obiecte empirice mereu noi; concepte care să aibă, înainte de toate, funcția de a desemna stenografic ansambluri de scheme generatoare de practici științifice controlate epistemologic.

Noțiunea de *habitus*, de pildă, exprimă în primul rând refuzul unei serii de alternative în care s-a închis știința socială (și, mai general, întreaga teorie antropologică): conștiință (sau subiect) *versus* inconștient, finalism

---

[1] Pierre Bourdieu, „Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 1, 1975, pp. 7-36.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoițescu, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 609.

versus mecanicism etc. Atunci când am introdus acest concept – profitând de traducerea în limba franceză a două articole ale lui Panofsky între care nu se făcuse niciodată vreo apropiere: unul despre arhitectura gotică, unde cuvântul era folosit ca un concept „indigen" pentru a da seama de efectul gândirii scolastice în domeniul arhitecturii, celălalt despre abatele Suger unde putea, de asemenea, fi pus la lucru[3] –, el îmi îngăduia să mă despart definitiv de paradigma structuralistă fără să recad în vechea filosofie a subiectului sau a conștiinței ori în cea a economiei clasice cu al său *homo economicus* care revine astăzi sub numele de „individualism metodologic". Reluând noțiunea aristotelică de *hexis*, convertită de tradiția scolastică în *habitus*, voiam să reacționez împotriva structuralismului și a ciudatei sale filosofii a acțiunii, care, implicită în noțiunea lévi-straussiană de *inconștient* și manifestă la althusserieni, elimina agentul, reducându-l la rolul de suport sau purtător (*Träger*) al structurii; a trebuit să speculez puțin mai mult decât era cazul utilizarea, unică în opera sa, pe care Panofsky i-a dat-o noțiunii de *habitus*, pentru a evita reintroducerea subiectului cunoscător pur al filosofiei neokantiene a „formelor simbolice" în care se cantonase autorul *Perspectivei ca formă simbolică*. Apropiat în această privință de Chomsky care propunea, tot atunci, noțiunea de *generative grammar*, doream să pun în evidență capacitățile active, inventive, „creatoare", ale *habitus*-ului și ale agentului (pe care termenul de *habitudine* nu le redă).[4] Însă eu țineam să subliniez că această putere generatoare nu este deloc a unei naturi sau a unei rațiuni universale, cum susținea Chomsky:

---

[3] *Cf.* Erwin Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, traducere în limba franceză și postfață de Pierre Bourdieu, Minuit, Paris,1970, pp. 133-167 [ediția românească: *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, precedat de *Abatele Suger de la Saint-Denis*, traducere de Marina Vazaca, Editura Anastasia, București, 1999, pp. 51-100 – n. tr.].

[4] Este evident că eu mă împotriveam fără echivoc filosofiei „structuraliste" a agentului și a acțiunii. Pentru cine s-ar mai putea îndoi, trimit la un articol pe care îl consider și astăzi o obiectivare destul de justă a ceea ce era starea de fapt a câmpului filosofiei și a științelor sociale în anii șaizeci și care, scris *chiar în anii aceia* (*cf.* P. Bourdieu și J. C. Passeron, „Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject", *Social Research*, nr. 34, 1967, pp. 162-212), demonstrează, exact prin asta, mult mai multă libertate față de constrângerile câmpului decât îmi conced, în sociologismul lor, cei care, cu prețul multor contrasensuri, al câtorva citate trunchiate sau trucate și al unui amalgam demn de cele mai dubioase lovituri ale polemicii politice, pot să vorbească de o „gândire '68".

habitus-ul este, cuvântul însuși o atestă, ceva dobândit, un bun ce poate funcționa în anumite cazuri ca un capital; și nici, cu atât mai puțin, puterea unui subiect transcendental, în spiritul tradiției idealiste.

Pentru a prelua de la idealism, cum sugera Marx în *Teze despre Feuerbach*, „dimensiunea activă" a cunoașterii practice lăsate în seama lui de tradiția materialistă, mai ales prin teoria „reflectării", trebuia să mă despart definitiv de opoziția canonică dintre teorie și practică, care este atât de adânc înscrisă în structurile diviziunii muncii (prin însăși existența profesioniștilor muncii intelectuale), și chiar în structurile diviziunii muncii intelectuale, adică în structurile mentale ale intelectualilor, încât interzice conceperea unei cunoașteri practice sau a unei practici cunoscătoare; era nevoie de dezvăluirea și descrierea unei activități cognitive de construcție a realității sociale care nu este, nici în instrumentele și nici în demersurile sale (mă gândesc aici în primul rând la activitatea ei de clasificare), acea operație pură și pur intelectuală a unei conștiințe calculânde și rezonânde.

Mi s-a părut că acest concept de *habitus*, căzut în dizgrație de atâta timp, în ciuda numeroaselor frecventări ocazionale[5], este cel mai apt pentru a marca această voință de a ieși din filosofia conștiinței, fără a anula însă agentul în adevărul său de operator practic al construcțiilor realului. Intenția de a relua, în scopul reactivării, un cuvânt al tradiției – intenție radical opusă strategiei de a fi asociat cu un neologism sau, după modelul științelor naturii, cu un „efect", chiar și minor – pleacă de la convingerea că lucrul cu conceptele poate fi și el cumulativ. Căutarea originalității cu orice preț, ușurată adesea de ignoranță, și fidelitatea religioasă față de un anumit autor canonic, care stimulează repetarea ritualică, împiedică ceea

---

[5] Este evident că, cel puțin atunci când se aplică unor autori contemporani, adică unor concurenți, căutarea surselor, care, de altfel, nu e niciodată cea mai inspirată strategie hermeneutică, este mai puțin animată de preocuparea de a înțelege sensul unei contribuții decât de a-i reduce sau a-i distruge originalitatea (în sensul teoriei informației), oferindu-i „descoperitorului" acestor surse necunoscute privilegiul de a se distinge, precum cel ce nu poate fi păcălit de naivii de rând care, din incultură sau orbire, cad pradă iluziei nemaivăzutului. Meandrele gândirii polemice sunt nenumărate și acela care, asemenea atâtor altor „genealogiști", nu ar fi acordat vreodată nici cea mai mică atenție noțiunii de *habitus* sau folosirii ei de către Husserl dacă nu aș fi utilizat-o eu, se apucă să exhumeze sensurile ei la Husserl, pentru a-mi reproșa, așa, parcă în treacăt, că aș fi trădat gândirea magistrală în care el descoperă, în ultimă instanță, o anticipare distrugătoare.

ce mi se pare a fi singura atitudine posibilă față de tradiția teoretică: aceea de a afirma deopotrivă, ca inseparabile, continuitatea și ruptura, printr-o sistematizare critică a unor achiziții de orice proveniență.

Științele sociale sunt prea puțin bine plasate pentru a institui un astfel de raport lucid față de moștenirea teoretică: valorile de originalitate, care sunt cele ale câmpului literaturii, artei sau filosofiei, continuă să orienteze judecățile. Discreditând, ca servilă sau mimetică, voința de a dobândi instrumente de producție specifice prin înscrierea într-o tradiție și, prin aceasta, într-o întreprindere colectivă, ele încurajează tentative neconvingătoare de cacealma, prin care micii antreprenori fără capital caută să-și asocieze numele cu marca unei fabrici – așa cum se poate vedea în domeniul analizei literare unde nu există astăzi nici o critică care să nu-și găsească un nume de luptă în *-ism*, *-ică* sau *-logie*. Iar poziția pe care o ocupă științele sociale, la jumătatea drumului dintre disciplinele științifice și disciplinele literare, este departe de a fi favorabilă instaurării unor moduri de producere și de transmitere a științei apte să încurajeze cumulativitatea: deși apropierea activă și stăpânirea perfectă a unui mod de gândire științific sunt tot atât de dificile și de prețioase – și nu doar pentru efectele științifice pe care le produc – ca și inventarea lui inițială (mai dificile și mai prețioase, în orice caz, decât falsele inovații, nule sau negative, rezultate din căutarea distincției cu orice preț), ele sunt adesea ironizate și discreditate ca imitație servilă de epigon sau ca aplicare mecanică a unei arte de a inventa deja inventate. Or, asemenea unei muzici făcute nu pentru a fi ascultată mai mult sau mai puțin pasiv sau chiar cântată, ci pentru a permite compoziția, lucrările științifice, spre deosebire de textele teoretice, îndeamnă nu la contemplare sau la disertație, ci la confruntarea practică cu experiența; a le înțelege cu adevărat înseamnă să le faci să funcționeze aplicându-le unui obiect diferit de modul de gândire exprimat în ele, să-l reactivezi într-un nou act de producere, la fel de inventiv și de original ca actul inițial și cu totul opus *comentariului* derealizant al *lectorului*, metadiscurs neputincios și sterilizant.

Aceleași dispoziții au stat la baza folosirii unui concept precum cel de câmp. Și în acest caz noțiunea a servit mai întâi la desemnarea unei posturi teoretice, generatoare de opțiuni metodice, atât negative, cât și pozitive, în construirea obiectelor: am în minte, de pildă, lucrările privind instituțiile de învățământ superior, în special școlile de prestigiu, unde noțiunea amintea că nici una dintre aceste instituții nu își poate dezvălui adevărul ei particular decât, paradoxal, cu condiția de a fi reinserată în sistemul de relații obiective constitutiv spațiului de concurență pe care

ea îl formează împreună cu celelalte instituții.[6] Însă ea mi-a permis și să evit alternativa interpretare internă *vs* explicație externă, în fața căreia s-a trezit pusă să aleagă orice știință a operelor culturale – istoria socială și sociologia religiei, a dreptului, a științei, a artei sau a literaturii –, amintind de existența unor microcosmuri sociale, spații izolate și autonome, în care se nasc aceste opere: în interiorul acestor discipline, opoziția dintre un formalism rezultat din codificarea unor practici artistice ajunse la un grad înalt de autonomie și un reducționism gata să raporteze direct formele artistice la formațiuni sociale masca faptul că cele două curente ignorau deopotrivă *câmpul de producție* ca spațiu de relații obiective. Rezultă că investigația genealogică – care ne-ar conduce la autori foarte îndepărtați unul de celălalt precum Trier și Lewin – nu ar prezenta nici aici un prea mare interes decât în măsura în care ar permite o mai bună caracterizare a acestei opțiuni teoretice (și a „topicii", pentru a prelua vocabularul lui Joëlle Proust[7], în care ea se înscrie) și o situare mai clară în spațiul pozițiilor în raport cu care se definește.

Modul de gândire *relațional* (mai degrabă decât structuralist) – care, așa cum a arătat Cassirer[8], este cel al întregii științe moderne și care și-a găsit câteva aplicații, în special odată cu formaliștii ruși[9], în analiza sistemelor imbolice, mituri sau opere literare – nu poate fi aplicat realităților sociale decât cu prețul unei rupturi radicale de reprezentarea comună a lumii

---

[6] Condiție suficientă pentru a deosebi noțiunea, așa cum este folosită aici, de întrebuințările inconsistente și vagi („câmpul scriiturii", „câmpul teoretic" etc.) care formează un dublet nobil pentru a desemna noțiuni cu totul banale precum cele de *domeniu* și *ordine*.

[7] *Cf.* Joëlle Proust, *Questions de forme, logique et proposition analytique de Kant à Carnap*, Fayard, Paris, 1986.

[8] Ernst Cassirer, *Substance et Fonction*, Minuit, Paris,1977. Mai poate fi invocat și Bachelard (mai ales *Le Rationalisme appliqué*, PUF, Paris, 1949, pp. 132-133, și *La Philosophie du non*, PUF, Paris, 1940, pp. 133-134), care propune o epistemologie „structurală" (Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, Paris, 1968, p..202), insistând în special asupra caracterului formal, operațional și structural al matematicii moderne. Într-un articol scris în perioada de apogeu a structuralismului, încercasem să surprind condițiile aplicării în științele sociale a modului de gândire relațional care s-a impus în științele naturii (*cf.* Pierre Bourdieu, „Structuralism and Theory of Sociological Knowledge", *Social Research*, vol. XXV, nr. 4, 1968, pp. 681-706).

[9] Despre legătura dintre formaliștii ruși și Cassirer, se va putea citi P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 101-104.

sociale. Înclinația spre un mod de gândire pe care Cassirer îl numește „substanțialist", care tinde să privilegieze diferitele realități sociale, considerate în sine și pentru sine, în detrimentul relațiilor obiective, adesea invizibile, care le unesc, nu e niciodată atât de puternică precum atunci când aceste realități – indivizi, grupuri sau instituții – se impun cu toată forța sancțiunii sociale.

Așa se face că prima mea tentativă de a analiza „câmpul intelectual"[10] se oprise la relațiile imediat vizibile dintre agenții angajați în viața intelectuală: interacțiunile dintre autori și critici sau dintre autori și editori mascau în ochii mei relațiile obiective dintre pozițiile relative pe care le ocupă și unii, și ceilalți în cadrul câmpului, adică structura care determină forma interacțiunilor. Iar prima formulare riguroasă a noțiunii de câmp a fost elaborată cu ocazia lecturii capitolului despre sociologia religioasă din *Wirtschaft und Gesellschaft*, lectură care, bântuită de permanenta trimitere la probleme puse de studiul câmpului literar în secolul al XIX-lea, nu avea nimic dintr-un comentariu școlar: asumându-mi critica viziunii interacționiste privind relațiile dintre agenții religioși propusă de Weber, ceea ce echivala și cu o critică retrospectivă a primei mele reprezentări a câmpului intelectual, propuneam o construcție a câmpului religios ca *structură de relații obiective* ce putea da seama de forma concretă a *interacțiunilor*, pe care Max Weber încerca din răsputeri să le închidă într-o *tipologie realistă*, presărată cu nenumărate excepții.[11]

Mai rămânea doar ca sistemul de probleme generale elaborat pentru a descoperi proprietățile specifice fiecărui câmp și invarianții rezultați în urma comparației dintre diferitele universuri tratate ca tot atâtea „cazuri particulare ale posibilului" să fie pus în practică, aplicându-l pe terenuri diferite. Departe de a funcționa ca simple metafore, animate de intențiile retorice ale persuasiunii, transferurile metodice de probleme și de concepte generale, specificate de fiecare dată prin însăși aplicarea lor, pleacă de la ipoteza că există omologii structurale și funcționale între toate câmpurile. Ipoteza își găsește o confirmare în efectele euristice pe care le produc aceste transferuri, iar corectarea în dificultățile pe care le ridică. Răbdarea pe care o reclamă repetatele aplicări este una dintre

---

[10] Pierre Bourdieu, „Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, nr. 246, 1966, pp. 865-906.

[11] *Cf.* Pierre Bourdieu, „Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber", *Archives européennes de sociologie*, vol. XII, nr. 1, 1971, pp. 3-21.

căile posibile ale „ascensiunii semantice" (în sensul lui Quine) și permite propulsarea la un nivel mai înalt de generalitate și de formalizare al principiilor teoretice angajate în studiul empiric al unor universuri diferite, precum și al legilor invariante ale structurii și ale istoriei diferitelor câmpuri. Date fiind particularitățile funcțiilor și funcționării sale (sau, mai simplu, sursele de informare ce-l privesc), fiecare câmp își expune mai mult sau mai puțin evident proprietățile pe care le are în comun cu toate celelalte câmpuri. Astfel, pentru că latura „economică" a practicilor este, probabil, mai puțin cenzurată și pentru că, fiind mai puțin legitim din punct de vedere cultural, rezistă mai puțin în fața obiectivării, care implică întotdeauna o formă de desacralizare, câmpul croitoriei de lux m-a introdus mai direct decât oricare alt univers într-una dintre proprietățile absolut fundamentale ale tuturor câmpurilor de producție culturală: logica efectiv magică a producerii producătorului și a produsului ca fetișuri.

Însă, în ciuda aparențelor, teoria câmpurilor pe care am elaborat-o încetul cu încetul[12] nu datorează totuși nimic importării unui mod de gândire economic; chiar dacă am regândit într-o perspectivă structuralistă analiza lui Weber, care aplica religiei o serie de concepte împrumutate din economie (precum concurență, monopol, ofertă, cerere etc.), m-am trezit introdus brusc în fața unor proprietăți generale, valabile pentru diverse câmpuri, pe care teoria economică le pusese în lumină fără a deține adevăratul lor fundament teoretic. În loc să fie transferul la originea construirii obiectului – cum se întâmplă când se împrumută dintr-un alt univers, de preferință prestigios, cum ar fi etnologia, lingvistica sau economia, o noțiune decontextualizată, simplă metaforă cu funcție pur emblematică –, tocmai construirea obiectului este cea care cheamă transferul și îl întemeiază.[13] Și, cum

[12] În cursurile pe care le-am ținut la Collège de France între 1983-1986, am încercat să surprind proprietățile generale ale câmpurilor, ridicând diferitele analize efectuate la un nivel superior de formalizare, cursuri care vor face obiectul unei publicări ulterioare.

[13] Astfel, când a fost vorba să analizez utilizările sociale ale limbii, tocmai ruptura de noțiunea abstractă de „situație" – care introducea ea însăși o ruptură de modelul saussurian sau chomskyan – m-a determinat să gândesc relațiile de schimb lingvistic ca tot atâtea piețe definite în fiecare caz de structura relațiilor dintre capitalurile lingvistice sau culturale ale interlocutorilor și ale grupurilor din care aceștia fac parte.

sper să pot demonstra într-o bună zi[14], totul mă face să cred că, departe de a fi modelul fondator, teoria câmpului economic este un caz particular al teoriei generale a câmpurilor care s-a construit treptat, printr-un fel de inducție teoretică validată empiric și care, lăsând să se înțeleagă fecunditatea și limitele de validitate ale unor transferuri precum cel operat de Weber, obligă la regândirea presupozițiilor teoriei economice, mai ales în lumina datelor desprinse din analiza câmpurilor de producție culturală.

Teoria generală a economiei practicilor care se conturează încet din analiza diferitelor câmpuri ar trebui să scape, prin urmare, de toate formele de reducționism, începând cu cea mai comună și cea mai cunoscută: economismul. Abia analiza diferitelor câmpuri (câmpul religios, câmpul științific etc.), în diversele configurații pe care le pot îmbrăca în funcție de epoci și de tradițiile naționale, tratându-l pe fiecare dintre ele ca pe un adevărat *caz particular*, așadar ca un caz de figură printre alte configurații posibile, conferă metodei comparative întreaga ei eficacitate. În acest fel se ajunge la surprinderea fiecărui caz în singularitatea sa cea mai concretă fără a ceda resemnării complezente a descrierii idiografice (a unei stări determinate a unui câmp determinat); și la efortul de a surprinde, în aceeași mișcare, proprietățile invariante ale tuturor câmpurilor și forma specifică pe care o capătă în fiecare câmp mecanismele generale și sistemul conceptelor – capital, investiție, interes etc. – utilizate în descrierea lor. Altfel spus, construirea cazului particular ca atare obligă la depășirea practică a uneia dintre acele alternative pe care rutina gândirii leneșe și diviziunea „temperamentelor intelectuale" le reproduc de-a valma, aceea care opune generalitățile vagi și găunoase ale discursului ce operează o universalizare inconștientă și necontrolată a cazului singular nesfârșitei minuțiozități din studiul, fals exhaustiv, al cazului particular care, nefiind surprins ca atare, nu-și poate expune nici singularul, nici universalul din el.

Ne dăm seama că un astfel de program riscă să aibă un aer excesiv de ambițios. Pentru a putea intra, în fiecare caz, în particularitatea configurației istorice examinate, trebuie stăpânită de fiecare dată literatura consacrată unui univers izolat artificial de specializarea prematură. Trebuie înfruntată apoi analiza empirică a unui caz metodic elaborat, știindu-se că necesitățile construcției teoretice vor impune procedurilor empirice tot

[14] Am încercat să fac un prim pas în această direcție prin analiza pieței din gospodăria individuală (*Cf.* Pierre Bourdieu *et al.*, „L'économie de la maison", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 81-82, 1990, pp. 2-96).

felul de exigențe suplimentare, până într-acolo încât se poate ajunge uneori la opțiuni metodologice sau la operații tehnice care, printr-o stranie inversiune, riscă să apară întotdeauna în raport cu servilismul pozitivist în fața datului care se oferă ca niște libertăți gratuite, ba chiar ca facilități nejustificabile.[15] Impresia de forță euristică pe care o provoacă adesea aplicarea unor scheme teoretice exprimând însăși mișcarea realității este contrabalansată de sentimentul permanent de insatisfacție pe care îl trezește imensul travaliu de a obține un randament maxim al teoriei în fiecare dintre cazurile analizate – de unde și nenumăratele reînceperi și remanieri – și de a o exporta din ce în ce mai departe de domeniul ei originar, sfârșind prin a o generaliza prin integrarea unor trăsături observate în cazuri cât mai variate cu putință. Travaliu care s-ar putea prelungi indefinit dacă nu ar trebui totuși încheiat, oarecum arbitrar, cu speranța că aceste prime rezultate, provizorii și revizuibile, vor fi indicat îndeajuns direcția în care ar trebui să se orienteze o știință socială preocupată să convertească în program de cercetări empirice cu adevărat integrate și cumulative ambiția legitimă de sistematizare, prezentă în pretențiile totalizante ale „marii teorii".

Doxa literară și rezistența la obiectivare

Fiind, probabil, protejate de venerația tuturor acelora care au fost dresați, adesea chiar din prima lor tinerețe, să îndeplinească riturile sacramentale ale devoțiunii culturale (sociologul nefăcând excepție), câmpurile literaturii, ale artei și ale filosofiei ridică obstacole uriașe, obiective și subiective, în calea obiectivării științifice. În nici un alt caz conduita cercetării și prezentarea rezultatelor sale nu sunt mai expuse ca aici tentației

15 Aș putea să invoc aici ca exemplu studiul privind câmpul universitar, în care necesitatea absolută de a situa acest câmp în cadrul câmpului puterii impunea recurgerea la indicatori grosieri și vizibil insuficienți; sau studiul privind episcopatul, în care relația structurantă dintre episcopi și teologi (sau oamenii bisericii, în sens mai larg) n-a putut fi surprinsă decât într-un mod cu totul grosier și calitativ; sau studiul paradigmatic al câmpului instituțiilor de învățământ superior, în care grija de a surprinde câmpul în ansamblul său, spre deosebire de minuțiozitatea pe cât de ireproșabilă, pe atât de absurdă teoretic și empiric, proprie monografiilor consacrate unei singure instituții, duce la niște dificultăți colosale, uneori insurmontabile din punct de vedere practic.

de a se cantona în alternativa dintre cultul vrăjit și denigrarea dezabuzată, prezente, și unul, și celălalt, sub diverse forme, chiar înăuntrul fiecărui câmp. Intenția însăși de a aborda științific sacrul are în ea ceva dintr-un sacrilegiu, iar sentimentul transgresiunii – de-a dreptul scandaloasă chiar și pentru cei care nu au decât acest cuvânt pe buze – îi poate împinge pe cei ce se încumetă să o săvârșească la înmulțirea rănilor pe care trebuie inevitabil să le pricinuiască altora (și lor înșiși), prin excese fără rost, ce trădează mai puțin voința de a face cititorul să sufere (așa cum s-a putut crede), cât tentația de „a răsuci butonul în celălalt sens", pentru a învinge rezistențele.[16]

Ruptura ce trebuie operată pentru a întemeia o știință riguroasă a operelor culturale este așadar mai mult și altceva decât o simplă răsturnare metodologică[17]; ea implică o veritabilă *conversiune* a celui mai comun mod de a gândi și a trăi viața intelectuală, un fel de *épochè* a *credinței* acordate îndeobște lucrurilor de cultură și modurilor legitime de a le[18]. Nu mi

---

[16] Cei care s-ar putea simți astfel atinși ar fi trebuit să citească ceea ce scriam la sfârșitul cărții *La Distinction*, în legătură cu plăcerile perverse ale „viziunii lucide" (*cf.* Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, pp. 565-566).

[17] Au oferit deja o primă prezentare provizorie a principiilor metodologice de cercetare privind câmpurile literar, artistic și filosofic, cercetări demarate în cadrul unui seminar ținut la Școala Normală Superioară între anii 1960-1984 (în trei articole complementare): „Câmp intelectual și proiect creator", *Les Temps modernes*, nr. 246, 1966, pp. 865-906, „Câmpul puterii, câmp intelectual și *habitus* de clasă", *Scolies*, nr. 1, 1971, pp. 7-26, și „Piața bunurilor simbolice", *Année sociologique*, nr. 2, 1971, pp. 49-126. Trebuie să le spun celor care vor folosi, eventual, aceste lucrări că primul dintre aceste texte mi se pare, totodată, esențial și depășit: avansează ipoteze centrale privind geneza și structura câmpului și anunță unele dintre cele mai recente dezvoltări ale cercetării mele, cum ar fi, de pildă, tot ceea ce se referă la cuplurile de opoziții funcționând ca o matrice a locurilor comune, a temelor; dar conține și două erori pe care cel de-al doilea articol încearcă să le corecteze: tinde să reducă relațiile obiective dintre poziții la interacțiunile dintre agenți și omite să situeze câmpul de producție culturală în cadrul câmpului puterii, lăsând astfel să-i scape fundamentul real al unora dintre proprietățile sale. În ceea ce privește cel de-al treilea studiu, acesta prezintă, sub o formă uneori cam abruptă, principiile ce au stat la baza cercetărilor prezentate aici, precum și a unui întreg ansamblu de cercetări întreprinse de alții.

[18] Voi relua ceva mai departe analiza credinței, inerentă punctului de vedere scolastic, cu care sunt învestite operele culturale și care se află ea însăși la baza credinței cu totul particulare în chiar conținutul acestor opere, „această suspendare

s-a părut necesar să precizez că această punere în suspensie a adeziunii doxice este o *épochè* metodică ce nu presupune nicidecum o răsturnare a tablei de valori culturale și, cu atât mai puțin, o convertire practică la contracultură sau chiar, cum se prefac unii a crede, un cult al inculturii. Măcar până când noii farisei vor încerca să-și acorde un certificat de virtute culturală denunțând cu surle și trâmbițe, în aceste vremuri de restaurație, amenințările pe care le-ar arunca asupra artei (sau a filosofiei) câteva analize a căror intenție iconologică le apare ca o violență iconoclastă.

Nu e mai puțin adevărat că analiza științifică își găsește o verificare cvasiexperimentală în acest soi de experiențe spontane care sunt actele iconoclaste, concepute sau nu ca acte artistice (adică săvârșite de artiști sau de simpli profani): ca suspendare practică a credinței obișnuite în opera de artă sau în valorile intelectuale ale dezinteresului, aceste acte nu fac decât să evidențieze credința colectivă pe care se fundamentează ordinea artistică și ordinea intelectuală, credință care lasă intacte criticile aparent cele mai radicale.[19]

Această metodică punere în suspensie este cu atât mai dificilă cu cât adeziunea la sacrul cultural nu trebuie, sub rezerva unor excepții, să se enunțe sub forma unor teze explicite, cu atât mai puțin să se întemeieze pe rațiune. Pentru cei care fac parte din ea, nimic nu e mai sigur ca ordinea culturală. Oamenii cultivați resimt cultura ca aerul pe care îl respiră și doar cine știe ce mare criză (și critica ce o însoțește) îi poate face să se simtă obligați să transforme *doxa* în *ortodoxie* sau în *dogmă* și să justifice sacrul și modalitățile consacrate de a-l cultiva. Rezultă că nu e deloc ușor să găsești o expresie sistematică a *doxei* culturale, care înflorește, cu toate acestea, neobosit, pe ici pe colo. De pildă, atunci când în clasica lor *Teorie a literaturii*, René Wellek și Austin Warren propovăduiesc extrem de banala „explicare prin personalitatea și viața scriitorului"[20], ei admit tacit, ca decurgând de la sine, tocmai credința în „geniul creator" și, probabil, odată cu ei, cea mai mare parte a cititorilor lor, dedicându-se astfel, după

---

voluntară și provizorie a necredinței – „încrederea poetică" cum spunea Coleridge, care duce la acceptarea celor mai extra-ordinare experiențe (*cf.* Coleridge, *Biographia Literaria*, nr. 2, p. 6, citat de M. H. Abrams, *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, Londra, W.W. Norton/Co., 1989, p. 108).

[19] *Cf.* D. Gamboni, „Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", *Acte de la recherche en sciences sociales*, nr. 49, 1983, pp. 2-28.

[20] René Wellek și Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace, ed. a II-a, 1956, p. 75.

propriile lor cuvinte, „uneia dintre cele mai vechi și mai bine întemeiate metode ale istoriei literare", cea care constă în a căuta principiul explicativ al operei în autorul luat izolat (unicitatea și singularitatea fac parte din proprietățile „creatorului"). La fel, atunci când Sartre își fixează ca proiect surprinderea medierilor prin care determinismele sociale au modelat individualitatea singulară a lui Flaubert, nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să se oprească la singurii factori susceptibili de a fi sesizați pornind de la punctul de vedere astfel adoptat: clasa socială de origine refractată prin intermediul unei structuri familiale, efectele unor factori genetici care afectează orice scriitor prin simplul fapt că este inclus într-un câmp artistic care ocupă o poziție dominată în câmpul puterii, precum și efectele factorilor specifici ce acționează asupra tuturor scriitorilor ocupând aceeași poziție ca el în câmpul artistic.

Analiza statistică cu care se înarmează uneori analiza externă – percepută îndeobște de către apărătorii viziunii „personaliste" a „creației" ca expresia prin excelență a „sociologismului reductiv" – nu e ocolită nici ea de viziunea dominantă: datorită faptului că tinde să reducă fiecare autor la ansamblul proprietăților ce pot fi înregistrate la scara individului luat izolat, are toate șansele, sub rezerva unei vigilențe speciale, să ignore sau să anuleze *proprietățile structurale* legate de poziția ocupată într-un câmp, care (de pildă, inferioritatea structurală a vodevilistului sau a ilustratorului) nu se expun în general decât prin caracteristici generice, cum ar fi apartenența la grupuri sau la instituții, reviste, mișcări, genuri etc., pe care istoriografia tradițională le ignoră sau le acceptă ca decurgând de la sine, fără să le acorde un loc într-un model explicativ. La toate acestea se adaugă și faptul că cea mai mare parte a analiștilor aplică unor *populații preconstruite* – cum sunt și majoritatea corpusurilor pe care lucrează hermeneuții structuraliști – *principii de clasificare* la rândul lor *preconstruite*. De multe ori nu se obosesc să analizeze procesul de constituire a listelor pe care lucrează, liste care sunt, în realitate, niște palmaresuri, adică ignoră istoria procesului de canonizare și ierarhizare ce duce la delimitarea populației autorilor canonici. Ei se dispensează și de efortul de a reconstrui geneza sistemelor de clasificare, nume de grupuri, de școli, de genuri, de mișcări etc. care sunt instrumente și mize ale luptei pentru clasament și care contribuie prin aceasta la constituirea grupurilor. Neprocedându-se la o astfel de critică istorică a instrumentelor analizei istorice, există riscul să se tranșeze, fără chiar a realiza acest lucru, ceea ce este în discuție și în joc în realitatea însăși – de pildă, definirea și delimitarea populației scriitorilor, adică a acelora și numai a acelora care, printre „scriptori" [*écrivants*], au dreptul să-și spună scriitori [*écrivains*].

„Proiectul originar", mit fondator

Însă Sartre scoate la lumină, odată cu teoria „proiectului originar", una dintre presupozițiile fundamentale ale analizei literare sub toate formele ei, cea înscrisă în expresiile limbajului comun, mai cu seamă în acele „deja", „de atunci încoace", „de la cea mai fragedă vârstă", atât de îndrăgite de biografi[21]: se consideră că fiecare viață este un întreg, un ansamblu coerent și orientat și că ea nu poate fi surprinsă decât ca expresia unitară a unei intenții, subiective și obiective, care se anunță în toate experiențele, mai ales în cele anterioare. În numele iluziei retrospective ce convertește evenimentele ultime în scopuri ale experiențelor sau ale comportamentelor inițiale, precum și al ideologiei darului sau al predestinării, care pare să se impună mai ales în cazul unor personaje excepționale, creditate instantaneu cu o clarviziune divinatorie, se admite tacit că viața, organizată ca o poveste, se desfășoară de la un început – înțeles totodată ca punct de plecare și cauză primă sau, mai mult, ca principiu generator – până la un sfârșit ce se dovedește a fi un scop.[22] Tocmai această filosofie implicită este adusă de Sartre într-un plan explicit, punând la baza întregii existențe, împreună cu „proiectul originar", conștiința explicită a determinărilor implicate într-o poziție socială.

> Referindu-se la un moment critic din viața lui Flaubert, adică anii 1837-1840, pe care îi analizează îndelung, ca un prim început anunțând întreaga dezvoltare ulterioară sau ca un fel de cogito sociologic („gândesc ca un burghez, deci sunt burghez"), Sartre scrie: „Începând cu 1837 și în anii '40, Gustave trăiește o experiență capitală pentru orientarea vieții și sensul operei sale: el

---

[21] Pentru limbajul comun, viața înseamnă, inseparabil, ansamblul evenimentelor unei existențe individuale concepute ca o poveste [*histoire*] și narațiunea [*récit*] acestei povești: el descrie viața ca un drum, o cale lungă, cu răspântiile și obstacolele sale, sau ca o drumeție, un drum pe care îl faci și pe care urmează să-l faci, o cursă, un *cursus*, o călătorie, un parcurs, o deplasare liniară și unidirecțională ce presupune un început („un început în viață"), niște etape și un sfârșit, în dublul sens de capăt și de scop („va ajunge departe" înseamnă: va reuși în viață), un sfârșit al poveștii.

[22] Iată o mostră, întâlnită recent, din această filosofie a biografiei: „Încerc [...] să-i prezint viața (pentru început o parte din ea), ca pe *un întreg inteligibil*, ca un ansamblu în care se poate discerne *o unitate* sau ca *evoluția unui Daimon* cum e cel descris de Goethe în unul dintre poemele preferate ale lui Wittgenstein..." (B. McGuiness, *Wittgenstein. Les Années de jeunesse, 1889-1921*, vol. I, traducere în limba franceză de Y. Tenenbaum, Seuil, Paris, 1991, p. 11. Sublinierea îmi aparține).

> simte burghezia, înăuntrul și în afara lui, ca fiind clasa sa de origine [...]. Nu ne mai rămâne acum decât să refacem dinamica acestei descoperiri atât de încărcate de consecințe."[23] Însuși demersul cercetării exprimă, în dubla sa mișcare, această filosofie a biografiei care face din viață o succesiune de evenimente în ultimă instanță aparentă, din moment ce este în întregime cuprinsă potențial în criza care îi servește drept punct de plecare: „Pentru a ne lămuri, trebuie să parcurgem încă o dată viața lui, de la adolescență până la moarte. Ne vom întoarce apoi la anii de criză – între 1838-1844 – ce cuprind potențial toate liniile de forță ale acestei destinări".[24]

Analizând filosofia esențialistă – a cărei formă exemplară o identifica în monadologia leibniziană –, Sartre observa, în *Ființa și Neantul*, că ea anulează ordinea cronologică, reducând-o la ordinea logică; în mod paradoxal, propria sa filosofie a biografiei produce un efect de același tip, însă plecând de la un început absolut care constă, în acest caz, în „descoperirea" făcută printr-un act de conștiință originară: „Nu există o ordine cronologică între aceste concepții diferite: chiar de când s-a ivit în el, noțiunea de burghez intră într-o dezagregare permanentă și toate avatarurile burghezului flaubertian sunt livrate deodată: împrejurările activează unul sau altul dintre ele, însă doar pentru o clipă și pe fondul obscur al acestei indistincții contradictorii. La șaptesprezece ani el este, ca și la cincizeci, împotriva omenirii întregi [...]. La douăzeci și patru de ani, ca și la patruzeci și cinci, îi reproșează burghezului că nu se constituie într-un ordin privilegiat."[25]

Ar trebui recitite, în *Ființa și Neantul*, paginile consacrate de Sartre „psihologiei lui Flaubert" în care el se străduiește, în răspăr cu Freud și Marx la un loc, să sustragă „persoana creatorului" de la oricare specie de „reducție" la general, la gen, la clasă, și să afirme transcendența *ego*-ului în fața amenințărilor gândirii genetice, încarnate – în funcție de epoci – de psihologie sau sociologie, și a „ceea ce Auguste Comte numea *materialism*, adică explicarea superiorului prin inferior"[26]. Exact la capătul acestei lungi „demonstrații", în care demonstrează mai ales că orice mijloc se

---

[23] Jean-Paul Sartre, „La conscience de classe chez Flaubert", *Les Temps modernes*, nr. 240, 1966, p. 1921. Sublinierea îmi aparține.

[24] *Ibidem*, p. 1935.

[25] *Ibidem*, pp. 1945-1950.

[26] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 643-652, în special p. 648 [ediția românească: *Ființa și Neantul*, traducere de Adriana Neacșu, Editura Paralela 45, Pitești, 2004].

dovedește a fi bun dacă îi salvează ultimele convingeri, Sartre introduce acest soi de monstru conceptual care este noțiunea autodistructivă de „proiect originar", act de autocreație, liber și conștient, prin care creatorul își trasează proiectul de viață. Prin acest mit fondator al credinței în „creatorul" increat (care este față de noțiunea de *habitus* ceea ce este Facerea în raport cu teoria evoluției), Sartre înscrie la originea fiecărei existențe umane un fel de act liber și conștient de autodeterminare, un proiect originar fără origine, care închide toate actele ulterioare în alegerea inaugurală a unei libertăți pure, smulgându-le definitiv, prin această denegare transcendentală, din mâinile științei.

Acest mit al originii, căutând să respingă orice explicație prin intermediul originii, are meritul de a da o formă explicită – și aparența unei justificări sistematice – credinței în ireductibilitatea conștiinței la orice determinare externă, motiv al rezistenței pe care o întâmpină științele sociale și voința lor de „obiectivare" „reductivă": pericolul „determinist" pe care îl aruncă în permanență nu este niciodată atât de amenințător ca atunci când împing aroganța scientistă până într-acolo încât să-și aleagă drept obiect chiar intelectualii.

> Dacă afirmarea ireductibilității conștiinței este una dintre dimensiunile cele mai constante ale filosofiei profesorilor de filosofie, acest lucru se datorează probabil faptului că ea constituie un mod de a defini și apăra granița dintre ceea ce aparține propriu-zis filosofiei și ceea ce poate lăsa pe seama științelor naturii și ale societății. Astfel, în prelegerea inaugurală ținută la Sorbona în 1864, Caro accepta să conceadă științelor pozitive fenomenele *exterioare*, așteptând, în schimb, să se admită că fenomenele de conștiință țin de o „ordine superioară de fapte, de realități și de cauze care scapă nu numai cuprinderilor actuale, ci și cuprinderilor posibile ale determinismului științific"[27]. Iată un text cum nu se poate mai luminos, care lasă să se înțeleagă că nimic nu e atât de nou sub soarele filosofiei și că, luptându-se cu materialismul sau determinismul, modernii noștri apărători ai libertății, ai individului și ai „subiectului" urmăresc, fără a-și da întotdeauna seama de asta, să apere o ierarhie și diferența de natură sau de esență care îi deosebește pe filosofi de toți gânditorii, caracterizați adesea ca „scientiști" sau „pozitiviști", care, departe de a se mulțumi cu a-și face o profesiune de credință din „reducerea superiorului la inferior" și din însușirea obiectului disciplinei superioare, împing imprudența, odată cu sociologia filosofiei, până într-acolo încât își

[27] *Cf.* C. Becker, „L'offensive naturaliste", *in* C. Duchet (éd.), *Histoire littéraire de la France*, vol. V, *1848-1917*, Éditions Sociales, Paris, 1977, p. 252.

iau ca obiect tocmai disciplina suverană, printr-o răsturnare intolerabilă a ordinii intelectuale stabilite.

Dumnezeu a murit, însă creatorul increat i-a luat locul. Cel care vestește moartea lui Dumnezeu este și cel care pune stăpânire pe proprietățile sale.[28] Dacă este adevărat că – așa cum bine a sesizat și Sartre – romancierul modern (Joyce, Faulkner sau Virginia Woolf) a părăsit punctul de vedere divin, gânditorul nu se resemnează atât de ușor cu abandonarea poziției suverane. Reciclând, într-un alt registru, poziția husserliană de refuz al oricărei geneze a subiectului absolut, logic, în subiecți contingenți, istorici, el supune „creatorii", încarnați de Flaubert, unei interogații fals radicale, aptă să marcheze o dată pentru totdeauna limitele oricărei obiectivări. În loc să-l obiectiveze pe Flaubert obiectivând universul social ce se exprima prin intermediul lui și a cărui obiectivare o schița însuși Flaubert (mai cu seamă în *Educația sentimentală*), el se mulțumește să proiecteze asupra lui Flaubert, fără vreo analiză, o reprezentare „comprehensivă" a anxietăților generic atașate poziției de scriitor, oferindu-și astfel acea formă de narcisism prin procură, considerată îndeobște forma supremă a „comprehensiunii".

Cum poate, oare, să nu vadă că cel pe care-l descrie, ca frate mai mic, drept idiotul familiei Flaubert este, ca scriitor, și idiotul familiei burgheze? Ceea ce îl împiedică să înțeleagă este, în mod paradoxal, lucrul prin care participă la ceea ce pretinde că înțelege, negânditul înscris în poziția sa de scriitor și pe care îl ocolește, într-un fel, printr-o autoanaliză ce funcționează ca forma supremă a *denegării*. Altfel spus, obstacolul care îi interzice să vadă și să cunoască ceea ce este efectiv în joc în analiza sa – adică poziția paradoxală a scriitorului în lumea socială și, mai precis, în câmpul puterii și în câmpul intelectual, ca univers de credință în care ia naștere treptat fetișismul „creatorului" – este exact tot ce îl *leagă* de această poziție de scriitor împărtășită deopotrivă cu Flaubert și cu toți scriitorii, majori sau minori, din trecut și din prezent, dar și cu cea mai mare parte a cititorilor săi, dispuși de la bun început

[28] Probabil că nu s-a citit cu destulă atenție mica lucrare de tinerețe în care Sartre propunea o reinterpretare sau, mai bine spus, o radicalizare a teoriei carteziene a libertății: miza ei nu era, nici mai mult, nici mai puțin, decât aceea de a reda Omului libertatea radicală de a crea adevărurile și valorile eterne pe care Descartes i le atribuie lui Dumnezeu (Jean-Paul Sartre, *Descartes*, Trois Collines, Genève, Traits, Paris, 1946, pp. 9-52).

să-i acorde ceea ce își acordă el însuși și ceea ce le acordă și el, la rândul lui, cel puțin în aparență.

Iluzia de omnipotență a unei gândiri capabile să-și fie sieși unicul temei ține, probabil, de aceeași dispoziție ca și ambiția de a domina câmpul intelectual de unul singur. Iar realizarea acestei dorințe de omnipotență și de ubicuitate care îl definește pe intelectualul total, făcut să triumfe în toate genurile și în acest gen suprem care este critica filosofică a celorlalte genuri, nu poate decât să favorizeze înflorirea acelui *hybris al gânditorului absolut*, fără alte limite decât cele pe care libertatea sa și le acordă singură, predispus astfel să producă o expresie exemplară a mitului imaculatei concepții.[29] Victimă a propriului triumf, gânditorul absolut nu se poate resemna cu ideea de a căuta în relativitatea unui destin generic și, cu atât mai puțin, în factorii specifici ce pot explica singularitățile experienței sale privind această soartă comună, adevăratul fundament al practicii sale și, în special, al intensității aparte cu care, purtat de visul său hegemonic, trăiește și rostește iluziile comune.

Sartre se numără printre aceia care, după expresia lui Luther, „păcătuiesc eroic": îi putem fi recunoscători pentru faptul de a fi adus la lumină, într-o formulare explicită, presupoziția (tacită) a *doxei* literare pe care se sprijină metodologii atât de diferite – de la monografiile universitare de tip Lanson („omul și opera") sau analizele de texte aplicate unui singur fragment dintr-o operă individuală (*Pisicile* lui Baudelaire în cazul lui Jakobson și Lévi-Strauss) ori unei opere dintr-un singur autor, până la cercetările de istorie socială a artei sau a literaturii care, căutând să dea seama de o operă plecând de la variabile psihologice și sociale atașate unui autor singular, se văd nevoite să rateze esențialul. Cum bine o demonstrează exemplul biografiei concepute ca integrare retrospectivă a întregii istorii personale a „creatorului" într-un proiect pur estetic, efortul necesar pentru distrugerea obstacolelor ce stau în calea construirii adecvate a obiectului – adică a reconstruirii genezei categoriilor de percepție inconștiente prin care obiectul se oferă experienței primare – nu este altul decât efortul indispensabil reconstruirii genezei câmpului de producție în care se naște această reprezentare. Este limpede, într-adevăr, că interesul pentru

---

[29] În anexa acestui capitol, cititorul poate găsi o analiză a poziției și a traiectoriei lui Jean-Paul Sartre, care furnizează elemente pentru a putea înțelege cum și de ce era el predispus să dea o expresie exemplară apărării mitului creatorului increat (care a cunoscut numeroase alte formulări de-a lungul istoriei filosofiei).

persoana scriitorului și cea a artistului crește în paralel cu autonomizarea câmpului de producție și cu emanciparea corelativă a statutului producătorului.

Reprezentarea charismatică a scriitorului drept „creator" face ca tot ceea ce se află înscris în poziția autorului în interiorul câmpului de producție și în traiectoria socială care l-a condus aici să fie pus între paranteze: pe de o parte, geneza și structura spațiului social cu totul specific în care „creatorul" este inserat și constituit ca atare, în care a căpătat formă însuși „proiectul creator"; pe de altă parte, geneza dispozițiilor deopotrivă generice și specifice, comune și singulare, pe care le-a adus odată cu această poziție. Doar cu condiția de a supune, fără complezențe, autorul și opera studiate unei astfel de obiectivări (și, totodată, autorul obiectivării) și de a repudia orice vestigiu de narcisism care îl leagă pe analist de obiectul analizat, limitând astfel bătaia analizei, se va putea întemeia o știință a operelor culturale și a autorilor lor.

Punctul de vedere al lui Tersit și falsa ruptură

Însă lumea intelectuală produce și imagini mai puțin încântate de ea însăși și de vocația ei. Și am putea fi tentați, pentru a mai atenua impresia de ireal pe care o lasă imaginea suverană în care intelectualul total își proiectează iluzia și realitatea suveranității sale, să dăm cuvântul tuturor cetățenilor obișnuiți ai Republicii Literelor, celor anonimi și celor fără grad care, aidoma lui Tersit, simplul soldat arțăgos din Iliada pus în scenă de Shakespeare, denunță viciile ascunse ale celor mari. Așa ar proceda, probabil, un jurnalist preocupat de „obiectivitate", într-una dintre acele anchete despre intelectuali, menite să demonstreze, cum deseori vedem astăzi, „sfârșitul intelectualilor": făcându-și un titlu de glorie profesională din a-i lua la întrebări nediscriminativ și pe primii, și pe cei din urmă, cei pe care „trebuie neapărat să-i prinzi" și cei care vor neapărat să fie prinși, el ar produce, fără greș, chiar și fără să vrea acest lucru, o aplatizare a diferențelor perfect acordată intereselor poziției sale, care îl predispune la relativism.

Ceea ce se cheamă un mare intelectual nu există pentru cei mici și mai ales, poate, pentru toți cei care, deși ocupă o poziție dominată într-un univers, ajung să exercite în cadrul lui o putere de un alt ordin: datorând o parte a puterii pe care o au asupra producătorilor consacrați tocmai artei lor de a întreține sau de a anima concurența care îi pune în opoziție

și fiind în măsură să se apropie de ei și să-i observe, având uneori chiar dreptul și datoria de a-i judeca (mai ales în comitetele și comisiile constituite în acest scop), ei sunt bine plasați să descopere contradicțiile, slăbiciunile sau josniciile care rămân necunoscute respectului de la distanță.

Regiunile dominate ale câmpurilor de producție culturală sunt permanent animate de un fel de antiintelectualism slugarnic: o astfel de violență reprimată iese la lumină cu ocazia marilor crize ale câmpului (cum a fost revoluția din 1848, atât de judicios evocată de Flaubert) sau de îndată ce se instaurează regimuri hotărâte să domesticească gândirea liberă (limita constituind-o nazismul și stalinismul); dar se întâmplă și ca ea să scoată capul în pamflete de succes, în care resentimentul ambițiilor dezamăgite și al iluziilor pierdute ori nerăbdarea pretențiilor ariviste se înarmează deseori cu sociologismul cel mai brutal reducționist pentru a distruge sau a reduce cuceririle cele mai neverosimile ale gândirii libere.

Obiectivările jocului intelectual care inspiră aceste pasiuni intelectuale rămân însă inevitabil parțiale și oarbe față de ele însele: resentimentul iubirii dezamăgite duce la inversarea viziunii dominante, demonizând ceea ce divinizează. Datorită faptului că cei care le produc nu sunt în măsură să sesizeze jocul ca atare și poziția lor în cadrul lui, „revelațiile" acestei denunțări prezintă un punct orb, care nu este altul decât punctul (de vedere) care le-a dat naștere; neputând dezvălui nimic despre rațiunile și rațiunile de a fi ale comportamentelor vizate, care nu se revelează decât unei viziuni globale asupra jocului, acestea nu fac decât să-și trădeze propriile lor rațiuni de a fi.

Până la urmă, se poate arăta că diversele categorii de „critici" vizând lumea intelectuală care iau naștere chiar în interiorul acestui microcosm pot fi lejer raportate la mari clase de poziții și de traiectorii în sânul acestei lumi: critica arogantă și dezabuzată a antiintelectualismului de societate (a cărei paradigmă este probabil *Opiul intelectualilor* al lui Raymond Aron) se opune polemicii țâfnoase a antiintelectualismului populist în diversele sale variante, așa cum distanța aristocratică a intelectualilor conservatori proveniți din marea burghezie, recunoscuți de aceasta și înzestrați cu o formă de consacrare internă, se opune marginalității „intelectualilor proletaroizi" proveniți din mica burghezie.[30]

---

[30] Anexa capitolului 2 (*cf.* p. 363) prezintă o analiză a dispozițiilor etice și politice ale celor două mari categorii de discurs conservator raportate la pozițiile și traiectoriile celor care le produc.

Obiectivările parțiale ale polemicii sau ale pamfletului sunt un obstacol la fel de redutabil ca și complezența narcisică a criticii proiective. Cei care produc aceste instrumente de luptă camuflate în instrumente de analiză uită că ar trebui să le aplice mai întâi acelei părți din ei înșiși care participă la categoria obiectivată. Acest lucru ar presupune ca ei să fie în măsură să se situeze și să-și situeze adversarii în spațiul de joc unde apar mizele și să descopere astfel punctul de vedere care se află la baza iluminării lor și a obnubilării lor, a lucidității și a cecității lor. „Eroarea înseamnă privare" și, pentru a poseda un adevărat *instrument de ruptură* cu toate obiectivările parțiale sau, mai bine spus, un instrument de obiectivare a *tuturor* obiectivărilor spontane, cu toate punctele oarbe pe care le implică și interesele pe care le aruncă în joc – fără a omite „cunoașterea de gradul întâi" căreia îi se dedică însuși cercetătorul atâta timp cât este angajat în câmp ca subiect empiric –, trebuie construit ca atare acel loc în care coexistă toate punctele, plecând de la care se definesc tot atâtea puncte de vedere diferite și concurente, spațiu care nu este altul decât câmpul (artistic, literar, filosofic etc.).

Spațiul punctelor de vedere

Cu alte cuvinte, nu putem spera să ieșim din cercul relativizărilor care se relativizează reciproc, asemenea unor reflexe reflectându-se la nesfârșit, decât punând în practică sentința de reflexivitate și încercând să construim metodic spațiul punctelor de vedere posibile asupra faptului literar (sau artistic), în raport cu care s-a definit metoda de analiză care se vrea a fi propusă.[31] Istoria criticii căreia aș vrea să-i schițez aici un prim tablou nu are alt scop decât de a încerca să aducă în conștiința celui care o scrie și în conștiința cititorilor săi principiile de viziune și diviziune care se

[31] Pentru a desfășura întreaga metodă, care postulează existența unei relații inteligibile între luările de poziție și pozițiile din câmp, ar trebui colectate informațiile sociologice necesare pentru a înțelege cum, într-o stare determinată a unui câmp determinat, diverșii analiști se distribuie între diversele abordări și de ce, dintre toate metodele posibile, ei și-o aproprie mai degrabă pe una decât pe cealaltă. Câteva elemente pentru o astfel de punere în relație pot fi găsite în analiza pe care am propus-o pe marginea dezbaterii dintre Roland Barthes și Raymond Picard (*cf.* Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Minuit, Paris, 1984, în special postfața la ediția a doua, 1992).

află la baza problemelor pe care și le pun și a soluțiilor propuse. Ea dezvăluie de la bun început că luările de poziție privind arta și literatura, ca și pozițiile în care acestea iau naștere, se organizează în cupluri de opoziții – deseori moștenite dintr-un trecut polemic și concepute ca niște antinomii de nedepășit, ca alternative absolute, în termeni de „totul sau nimic" – care structurează gândirea, dar o și încătușează într-o serie de false dileme. O primă diviziune este cea care opune lecturile interne (în sensul în care Saussure vorbea de „lingvistică internă"), adică formale sau formaliste, lecturilor externe, care fac apel la niște principii explicative și interpretative exterioare operei înseși, cum ar fi, de pildă, factorii economici și sociali.

Cer îngăduință pentru această evocare a universului luărilor de poziție în materie de literatură: preocupat să mă limitez la ceea ce mi se pare esențial, adică la principiile fondatoare, explicite sau implicite, nu am desfășurat întregul arsenal de referințe și citate care ar fi imprimat o forță deplină argumentației mele și, mai ales, m-am limitat la ceea ce mi se pare a fi adevărul lor de „teorii" care, cum e cazul celei a semiologilor francezi, nu păcătuiesc tocmai printr-un exces de coerență și de logică, așa încât, dacă se caută bine, oricând se va putea găsi ceva pentru a fi folosit împotriva mea. În plus, metoda de analiză a operelor pe care o propun eu s-a construit având în vedere atât câmpul literar, cât și câmpul artistic (juridic sau științific), astfel că, pentru a fi cu adevărat complet, acest „tablou" al metodologiilor posibile ar fi trebuit să includă și tradițiile prezente în studiul picturii, adică autori ca Erwin Panofsky, Frédéric Antal sau Ernst Gombrich, dar și, la fel de bine, Roman Jakobson, Lucien Goldmann și Leo Spitzer.

O primă tradiție, în cea mai răspândită formă a sa, nu e alta decât *doxa* literară, deja amintită; originile ei pot fi găsite în postul și ethosul profesional al comentatorului profesionist de texte (literare sau filosofice și, în alte vremuri, religioase), pe care o anumită taxinomie medievală îl opunea, sub numele de *lector*, producătorului de texte, *auctor*-ul. Încurajată de autoritatea și de rutina instituției școlare la care este perfect ajustată, „filosofia" lecturii, inerentă practicii *lector*-ului, nu are nevoie să se constituie într-un corpus de doctrină și, sub rezerva câtorva excepții (*New Criticism*-ul în tradiția americană sau „hermeneutica" în tradiția germană), rămâne de cele mai multe ori implicită, perpetuându-se subteran dincolo de (și prin) revizuirile aparente ale liturghiei academice, cum se întâmplă cu lecturile „structuraliste" sau „deconstructiviste" ale unor texte

tratate ca absolut autosuficiente[32]; însă ea se poate sprijini și pe comentariul canoanelor lecturii „pure" – formulate chiar înăuntrul câmpului literar, de pildă, de T. S. Eliot în *The Sacred Wood* (care descrie opera literară ca fiind „autotelică") sau de scriitorii de la *Nouvelle Revue Française* și, în mod special, de Paul Valéry – ori pe un inconsistent amestec eclectic de discursuri asupra artei preluate de la Kant, de la Roman Ingarden, de la formaliștii ruși și de la structuraliștii Școlii de la Praga, cum întâlnim, de pildă, în *Theory of Literature* de René Wellek și Austin Warren, care pretind că au surprins esența limbajului literar (conotativ, expresiv etc.) și că au definit condițiile necesare ale experienței estetice.

Aceste abordări nu-și datorează aparenta universalitate decât faptului că sunt susținute, aproape peste tot, de către instituția școlară a predării literaturii, adică faptului că sunt înrădăcinate în manuale sau în *textbooks* (cum e acea culegere de Cleanth Brooks și Robert Penn Warren intitulată *Understanding Poetry*, ce a dominat colegiile americane multă vreme după anul publicării ei, în 1938); apoi, ele sunt înrădăcinate și în obișnuințele de gândire ale profesorilor care își găsesc aici o justificare a practicii lor de lectură aplicate unor texte decontextualizate. Dovada acestei relații de la cauză la efect poate fi probată de asemănările vizibile dintre practici și „teorii" care apar, în chip de invenții simultane, în instituții școlare aparținând unor națiuni diferite. Am în minte „explicarea" detaliată sau „lectura de aproape" (*close reading*) a poemelor înțelese ca „structură logică" și „textură locală", așa cum este preconizată de John Crowe Ransom[33], și, într-un plan mai larg, toate profesiunile de credință literară, pe cât de numeroase, pe atât de ilizibile, care afirmă

---

[32] O apărare a *New Criticism*-ului împotriva criticilor care i s-au adus (vizând mai ales estetismul său ezoteric, aristocratismul, ignorarea istoriei, pretențiile sale științifice) poate fi găsită în René Wellek, „The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry*, vol. IV, nr. 4, 1978, pp. 611-624. Trebuie citită, de asemenea, pledoaria disperată și competentă pe care o lansează bătrânul teoretician al literaturii împotriva celor care, după opinia sa, anunță „sfârșitul artei" și „moartea literaturii" sau a „culturii", adică, de-a valma, marxiștii, semiologii (Roland Barthes afirmând că „literatura este constitutiv reacționară"...), deconstructiviștii etc. etc. (*cf.* René Wellek, *The Attack on Literature, The American Scholar*, vol. XLII, nr. 1, 1972-1973, pp. 27-42): el oferă o imagine exactă despre „spaima" pe care terorismul verbal („limba e fascistă" etc.) al *revoluțiilor conservatoare* din anii '70 a reușit să o stârnească în universul protejat și privilegiat de la *American Scholar*, provocând, ca replică, eforturile de *restaurare* a culturii (ale lui Alan Bloom îndeosebi) pe care le suportăm astăzi.

[33] John Crowe Ransom, *The World's Body*, Scribner's Sons, New York and London, 1938.

că doar sfârșitul poemului este poemul însuși ca structură autosuficientă de semnificații. Ar trebui citați aici, de-a valma, apărătorii *New Criticism*-ului, John Crowe Ransom, deja amintit, Cleanth Brooks, Allen Tate etc., precum și „Chicago Critics", care văd poemul ca pe un „tot artistic", deținătorul unei „puteri" ale cărei cauze trebuie căutate de critic în interrelațiile și structura poemului, fără nici o trimitere la factori externi – biografia autorului, publicul vizat etc. –, sau criticul englez F. R. Leavis, foarte apropiat de contemporanii săi americani în practici și presupoziții, exercitând și el o influență uriașă în colegiile – de data aceasta – engleze. Ar trebui citată, de asemenea, pentru tradiția germană, întreaga litanie a expunerilor „metodei" hermeneutice (asupra căreia ne putem face o idee citind istoricul propus de Peter Szondi[34]). S-ar mai cuveni amintite, în final, pentru tradiția franceză, toate profesiunile profesorale (și altele) de credință formalistă (sau internalistă), fără a uita versiunile modernizate ale faimoasei „explicații de texte", aduse de *aggiornamento* structuralist. Însă nimic nu este mai potrivit pentru a ne convinge de caracterul ritualic al tuturor acestor practici și al tuturor discursurilor menite să le reglementeze și să le justifice decât fabuloasa toleranță la repetiția, redundanța și monotonia litaniei liturgice de care dau dovadă toți acești interpreți, de altfel, extrem de devotați cultului originalității.

Dacă ținem să fundamentăm teoretic această tradiție, ne putem îndrepta, mi se pare, în două direcții: de o parte, filosofia neokantiană a formelor simbolice și, într-un plan mai general, toate tradițiile care afirmă existența unor structuri antropologice universale, precum mitologia comparată de tip Mircea Eliade ori psihanaliza jungiană (sau, în Franța, bachelardiană); de cealaltă parte, tradiția structuralistă. În primul caz, concepând literatura ca o „formă de cunoaștere" (W. K. Wimsatt) diferită de cea științifică, i se cere lecturii interne și formale să surprindă forme universale ale rațiunii literare, ale „literarității", sub diferitele ei specii, mai cu seamă cea poetică, adică acele structuri structurante anistorice aflate la baza construcției literare sau poetice a lumii sau, mai banal spus, ceva în genul „esențelor" „literarului", ale „poeticului" sau ale unor figuri precum metafora.

Soluția structuralistă este, intelectual și social, mult mai puternică. Din punct de vedere social, ea a preluat adesea ștafeta *doxei* internaliste și a conferit o aură de științificitate comentariului profesoral ca demontare formală a unor texte decontextualizate și detemporalizate. Renunțând la universalism, teoria saussuriană recepteză operele culturale (limbile,

[34] Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Le Cerf, Paris, 1989.

miturile, structuri structurate fără subiect structurant, precum și, prin extensie, operele de artă) ca produse istorice a căror analiză e menită să le pună în lumină structura specifică, fără însă nici o trimitere la condițiile economice sau sociale ale producerii operei sau ale producătorilor ei. Însă, deși se reclamă de la lingvistica saussuriană, semiologia structuralistă nu reține decât cea de-a doua presupoziție: ea tinde să pună între paranteze istoricitatea operelor culturale și, de la Jakobson până la Genette, tratează obiectul literar ca entitate autonomă, supusă propriilor ei legi și datorându-și „literaritatea" sau „poeticitatea" tratamentului special la care este supus materialul ei lingvistic, adică acelor tehnici și procedee responsabile de predominanța funcției estetice a limbajului – cum sunt paralelele, opozițiile și echivalențele între nivelurile fonetic, morfologic, sintactic și chiar semantic al poemului.

Plecând de la o viziune similară, formaliștii ruși stabilesc o opoziție fundamentală între limbajul literar (sau poetic) și limbajul obișnuit: în timp ce ultimul, „practic", „referențial", comunică prin trimiteri la lumea exterioară, limbajul literar apelează la diverse procedee pentru a aduce în prim-plan însuși enunțul, a-l îndepărta de discursul obișnuit și a deturna atenția de la referenții lui externi către structurile lui „formale". La fel, structuraliștii francezi abordează opera de artă ca pe un mod de scriitură care, asemenea sistemului lingvistic pe care îl utilizează, este o structură autoreferențială de interrelații constituite printr-un joc de convenții și de „coduri" literare specifice. Iar Genette identifică postulatul implicat în aceste analize de *esență* – născute la Jakobson din influența combinată a lui Saussure și Husserl – și *fundamental antigenetice*, atunci când susține că tot ceea ce este constitutiv unui discurs se exprimă în proprietățile lingvistice ale textului și că opera oferă ea însăși informația privind modul în care trebuie citită. Nu cred că s-ar putea împinge mai departe de atât *absolutizarea* textului.

Printr-o stranie revenire a lucrurilor, critica „creatoare" caută astăzi o soluție pentru criza formalismului profund antigenetic al semiologiei structuraliste, întorcându-se la pozitivismul celei mai tradiționale istoriografii literare, cu o critică numită, printr-un abuz de limbaj, „genetică literară", „demers științific posedând propriile lui tehnici (analiza manuscriselor) și propriul lui proiect de elucidare (geneza operei)"[35]. Trecând, fără prea multe scrupule, de la *post*

[35] Pierre-Marc de Biasi, *Avant-propos, in* Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, ediție critică și genetică întocmită de P.-M. de Biasi, Balland, Paris, 1988, p. 7.

hoc la *propter hoc*, această „metodologie" caută – în ceea ce Gérard Genette numește „avantext" – geneza textului însuși. Ciorna, crochiul, proiectul, pe scurt, cam tot ce conțin caietele și carnetele, devin obiecte unice și ultime în căutarea explicației științifice.[36] Prin urmare, ajungem destul de greu să sesizăm diferența dintre diverși Durry, Bruneau, Gothot-Mersch, Sherrington, autori ai unor analize minuțioase ale planurilor, proiectelor sau scenariilor lui Flaubert, și noii „critici genetici", care fac același lucru (întrebându-se cu mult aplomb dacă „Flaubert începuse să pregătească *Educația sentimentală* în 1862 sau în 1863"), dar au sentimentul că operează „un fel de revoluție în studiile literare"[37]. Distanța dintre programul unei adevărate analize genetice a autorului și a operei – așa cum l-am definit (și parțial l-am aplicat în această lucrare) – și analiza, centrată pe compararea stărilor și fazelor succesive ale operei, a felului în care se fabrică opera, cred că ar trebui să arate, mai mult decât toate discursurile critice, *limitele* unei *genetici textuale*, justificată în sine, dar care riscă să ridice un nou obstacol în calea unei științe riguroase a literaturii. (Cu riscul de a părea nedrept, aș mai putea aminti aici disproporția dintre colosala muncă de erudiție și subțirimea rezultatelor obținute.) De fapt, dacă readucem acest proiect la adevărul lui, putem vedea în editarea riguroasă și metodică a textelor pregătitoare un material prețios pentru analiza *travaliului de scriere* (de pe urma căreia nu câștigăm nimic, în afară de confuzie, dacă o numim „geneză redacțională"). Chiar în acest spirit abordează Pierre-Marc de Biasi carnetele *Educației sentimentale* atunci când observă, de pildă, că Flaubert întocmește o notă cu totul neutră privind comerțul cu armele albe pe străzile Parisului cu câteva zile înainte de iunie 1848, pentru a face din ea, prin efectul de sugestie al scriiturii, semnul misterios al unui complot generalizat, tocmai bun pentru a alimenta angoasele lui Dambreuse și Martinon.[38]

Totuși, analiza versiunilor succesive ale unui text nu ți-ar atinge deplina forță explicativă decât dacă ar urmări să *reconstruiască* (puțin artificial, probabil) logica travaliului de scriere înțeles ca o căutare întreprinsă sub constrângerea structurală a câmpului și a spațiului posibilelor propuse de el. Am înțelege mai bine ezitările, regretele, reîntoarcerile, dacă am ști că scriitura, navigare

---

[36] R. Debray-Genette, *Flaubert à l'œuvre*, Flammarion, Paris, 1980.

[37] Pierre-Marc de Biasi, „La critique génétique", in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, Paris, 1990, pp. 5-40; R. Debray-Genette, „Esquisse de méthode", *in Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris,1979, pp. 23-67; C. Duchet, „La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien", in *Gustave Flaubert*, vol. II, Paris, 1986, pp. 193-206; T. Williams, *Flaubert. L'Éducation sentimentale. Les Scénarios*, José Corti, Paris, 1992; și mai cu seamă cele două culegeri: L. Hay (éd.), *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979, și A. Grésillon (éd.), *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot, Tusson, 1988.

[38] Pierre-Marc de Biasi, *in* Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, ed. cit., pp. 83-84.

periculoasă într-un univers plin de amenințări și de primejdii, este și ea ghidată, în dimensiunea ei negativă, de o cunoaștere anticipată a receptării ei probabile, înscrisă în câmp ca potențialitate; că, la fel ca un *pirat* (*peiratès*), care caută să dea o lovitură, care încearcă (*peiraò*)*, scriitorul, așa cum îl concepe Flaubert, este acela care se aventurează dincolo de căile bătătorite de pașii cei mai comuni, un expert în arta de a se strecura printre pericolele reprezentate de locurile *comune*, „ideile primite de-a gata", formele convenționale.

De fapt, formularea cea mai riguroasă a fundamentelor analizei structurale a operelor culturale o găsim, probabil, la Michel Foucault. Conștient că nici o operă culturală nu există prin ea însăși, adică în afara relațiilor de interdependență care o leagă de alte opere, el propune ca „sistemul reglat de diferențe și dispersii" în interiorul căruia se definește fiecare operă singulară să fie numit „câmp de posibilități strategice"[39]. Însă, foarte aproape de semiologi și de întrebuințările pe care le-au putut da, prin Trier, de pildă, unei noțiuni precum cea de „câmp semantic", el refuză explicit să caute altundeva decât în „câmpul discursului" principiul elucidării fiecăruia dintre discursurile pe care le găsim inserate în el: „Dacă analiza fiziocraților face parte din același tip de discurs ca și cea a utilitariștilor nu e deloc fiindcă trăiau în aceeași epocă, fiindcă se înfruntau în sânul aceleiași societăți, fiindcă interesele lor se întâlneau în cadrul aceleiași economii, ci fiindcă ambele lor opțiuni țineau de una și aceeași repartiție a punctelor de alegere, de unul și același câmp strategic".

Astfel, fidel aici tradiției saussuriene și distincției pe care ea o operează între lingvistica internă și lingvistica externă, el afirmă autonomia absolută a acestui „câmp de posibilități strategice" și respinge ca „iluzie doxologică" pretenția de a găsi în ceea ce el numește „câmpul polemicii" și în „divergențele de interese sau de habitudini mentale dintre indivizi" (adică tot ceea ce desemnam eu, cam în aceeași perioadă, prin noțiunile de câmp și de *habitus*...) principiul explicativ al „câmpului de posibilități strategice". Acesta i se pare determinat doar de „posibilitățile strategice ale jocurilor conceptuale", singura realitate care merită să fie, în opinia sa, obiect de cunoaștere pentru o știință a operelor. Astfel, el propulsează în cerul ideilor opozițiile și antagonismele ce își au rădăcinile (fără a se

---

* Pierre Bourdieu speculează în acest pasaj etimologia substantivului „pirat" [gr. *peiratès* (*peiraò* – încercare, asalt)] (n.tr.).

[39] Michel Foucault, „Réponse au cercle d'épistémologie", *Cahiers pour l'analyse*, nr. 9, 1968, pp. 9-40 (paginile citate: 40, 29, 37).

reduce însă la asta) în relațiile dintre producători, refuzând orice raportare a operelor la condițiile sociale ale producerii lor (la fel cum va continua să o facă după aceea într-un discurs critic despre știință și putere care, nețînând cont de agenții și interesele lor și, mai cu seamă, violența în dimensiunea ei simbolică, rămâne abstract și idealist).

Evident, ar fi absurd să contest determinarea pe care o exercită spațiul posibilelor și logica specifică a consecuțiilor în și prin care iau naștere noutățile (artistice, literare sau științifice), de vreme ce una dintre funcțiile noțiunii de câmp relativ autonom, dotat cu o istorie proprie, este tocmai de a da seama de aceste lucruri; în același timp, e imposibil, chiar și în cazul câmpului științific, să tratezi ordinea culturală (*episteme*) ca fiind perfect independentă de agenții și instituțiile care o actualizează și îi garantează existența și să ignori conexiunile socio-logice care însoțesc sau subîntind consecuțiile logice; și numai pentru faptul că ne lipsim astfel de posibilitatea de a da seamă de schimbările ce survin în acest univers separat arbitrar, tocmai de aceea dezistoricizat și derealizat – dacă nu cumva îi recunoaștem o propensiune imanentă de a se transforma printr-o formă misterioasă de *Selbstbewegung*, având-și principiul numai în contradicțiile sale interne, cum se întâmplă la Hegel (care este prezent și în cealaltă presupoziție a noțiunii de *epistemă*: credința în unitatea culturală a unei epoci și a unei societăți).

Ar fi cazul să admitem că există până la urmă o istorie a rațiunii care nu se întemeiază (doar) pe rațiune. Pentru a oferi un temei rațional faptului că arta – sau știința – pare să-și găsească în ea însăși principiul și norma schimbării sale și că totul se petrece ca și cum istoria ar fi interioară sistemului, iar devenirea formelor de reprezentare sau de expresie nu ar face decât să exprime logica internă a sistemului, nu e nevoie să ipostaziem, așa cum s-a făcut adesea, legile acestei evoluții. „Acțiunea operelor asupra operelor", despre care vorbea Brunetière, nu se exercită niciodată decât prin intermediul unor autori ale căror strategii se orientează, la rândul lor, în funcție de interesele legate de poziția lor în structura câmpului.

A concepe fiecare dintre spațiile de producție culturală în termeni de câmp presupune respingerea oricărei specii de reducționism, *proiecție aplatizantă* a unui spațiu în altul, care ne face să gândim diferitele câmpuri și produsele lor după niște categorii străine (cum fac cei care văd în filosofie o „reflectare" a științei, deducând, de pildă, metafizica din fizică etc.).[40] Mai trebuie apoi

[40] Numai observația istorică poate stabili, în fiecare caz, dacă există și de ce o orientare privilegiată a transferurilor între câmpuri; totul ne face însă să credem că nu

probată științific „unitatea culturală" a unei epoci și a unei societăți – acceptată de istoria artei și a literaturii ca un postulat tacit, ca o reminiscență de hegelianism ramolit[41] sau (dar, oare, nu e același lucru?) în numele unei forme de culturalism mai mult sau mai puțin renovat –, chiar dacă ar fi vorba de cea căreia Foucault i-a găsit cauțiunea teoretică în noțiunea de *episteme*, un fel de *Wissenschaftswollen*, foarte asemănătoare cu vechea noțiune de *Kunstwollen*[42]. Ar fi vorba de a examina, pentru fiecare dintre configurațiile istorice luate în considerare, pe de o parte omologiile structurale între câmpuri diferite, care se pot afla la baza unor întâlniri sau corespondențe care nu au nimic de-a face cu împrumutul, iar de cealaltă parte schimburile directe, care depind, în înseși forma și existența lor, de pozițiile ocupate în câmpurile respective de agenții sau instituțiile în cauză, așadar, de structura acestor câmpuri și, de asemenea, de pozițiile relative ale acestor câmpuri în ierarhia ce se stabilește între ele la momentul respectiv, determinând tot felul de efecte de dominație simbolică.[43]

---

e vorba nici de relații de pură condiționare istorică – precum cele cărora Burckhardt pretindea, în *Considerații asupra istoriei lumii*, să le fi schițat tabloul (Islamul pentru cultura condiționată de religie, Atena, Revoluția franceză etc. pentru statul condiționat de cultură etc.) –, nici de relații de pură determinare logică. În toate cazurile, rațiunile logice și cauzele sociale se împletesc pentru a constitui acel complex de necesități de ordin diferit care se află la baza schimburilor simbolice între câmpuri.

41 Despre hegelianismul slugarnic în istoria artei, a se vedea E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Clarendon Press, Oxford, 1969, iar despre depășirea opoziției dintre hegelianism și pozitivism, „From the Revival of Letters to the Reform of the Arts", in *The Heritage of Apelles. Studies in the Arts of the Renaissance*, I, Phaidon Press, Oxford, 1976, pp. 93-110.

42 *Kunstwollen*, această „voință artistică" proprie ansamblului operelor unui popor și ale unei epoci și transcendentă, cum arată Panofsky, în raport cu voințele singulare ale unui subiect istoric definibil, nu e niciodată foarte departe, până și la Alois Riegl, de acel soi de forță autonomă în care a fost transformată de o istorie mistică a artei (*cf.* Erwin Panofsky, „Le concept du *Kunstwollen*", în *La Perspective comme forme symbolique*, traducere în limba franceză de G. Ballangé, Minuit, Paris,1975, pp. 197-221, și Pierre Bourdieu, *Postfață*, în Erwin Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, ed. cit.). În realitate, ea nu este niciodată decât însumarea, operată de privirea retrospectivă a savantului, a nenumăratelor *Künstler-Wollen* (sau, dacă vrem să vorbim nietzscheean, *Künstler-Wille*) în care se exprimă interesele și dispozițiile unor artiști singulari.

43 De aici și interesul mare pe care l-ar putea prezenta, în această perspectivă, studierea unor personaje care – participând, mai mult sau mai puțin „creator", la mai multe câmpuri (precum Galilei, de pildă, studiat chiar din acest punct de vedere de Panofsky) – au produs, după modelul tipic leibnizian al lumilor posibile, mai multe realizări ale aceluiași *habitus* (la fel cum, în ordinea consumului, diferitele

Luând ca bază a decuplajului și construcției obiectului o unitate geografică (Basel, Berlin, Paris sau Viena) sau politică, riscăm să revenim la o definiție a unității în termeni de *Zeitgeist*. Se consideră tacit că membrii aceleiași „comunități intelectuale" împărtășesc probleme legate de o situație comună – meditație, de pildă, asupra raporturilor dintre aparență și realitate – și că ei „se influențează" reciproc. Dacă se știe că fiecare câmp – muzica, pictura, poezia sau, într-o altă dimensiune, economia, lingvistica, biologia etc. – are istoria lui autonomă, care îi stabilește regulile și mizele specifice, se observă că interpretarea prin raportare la istoria proprie câmpului (sau disciplinei) constituie prealabilul interpretării în raport cu contextul contemporan, fie că înțelegem prin acesta din urmă celelalte câmpuri de producție culturală sau câmpul politic și economic. Prin urmare, problema fundamentală devine aceea de a stabili dacă *efectele sociale ale contemporaneității cronologice, chiar ale unității spațiale* – a împărți aceleași locuri specifice de întâlnire, cafenele literare, reviste, asociații culturale, saloane etc. sau a fi expuși acelorași mesaje culturale, opere de referință comune, întrebări inevitabile, evenimente marcante etc. –, sunt suficient de puternice pentru a determina, dincolo de autonomia diferitelor câmpuri, o problematică comună, înțeleasă nu ca un *Zeitgeist*, o comunitate de spirit sau de stil de viață, ci ca un spațiu al posibilelor, sistem de luări de poziție diferite, în raport cu care fiecare trebuie să se definească. Acest lucru ne obligă să punem în termeni cât mai clari problema tradițiilor naționale legate de existența unor structuri statale (mai ales școlare) apte să favorizeze, în diverse grade, preeminența unui loc cultural central, a unei capitale culturale, și a încuraja, în diverse grade, specializarea (în genuri, discipline etc.) sau, dimpotrivă, interacțiunea dintre membrii diferitelor câmpuri, ori să impună o configurație particulară a structurii ierarhice a artelor (în care domină, durabil sau conjunctural, una dintre ele – muzica, pictura sau literatura) sau a disciplinelor științifice.

Asemenea decalaje între ierarhii se pot afla în spatele unor discordanțe imputate adesea „caracterului național" și pot explica formele sub care se prezintă circulația internațională a ideilor, a modelor sau a modelelor intelectuale. Astfel, de pildă, întâietatea acordată în Franța, cel puțin până la mijlocul secolului XX, literaturii și personajului scriitorului (în opoziție cu criticul și cu eruditul, care trec adesea drept ridicol de pedanți) – vizibilă chiar în cadrul

---

arte favorizează expresii obiectiv sistematice – ca „replici", în sensul lui Lewis – ale aceluiași gust).

sistemului școlar sub forma acelei serii de opoziții dintre literatură (agregația de litere) și filologie (agregația de gramatică), discurs și erudiție, „sclipitor" și „serios", burghezie și mica burghezie – guvernează în întregime raportul pe care agenții individuali îl pot întreține, pe toată durata secolului al XIX-lea, cu modelul german: ierarhia dintre discipline (literatură/filologie) este atât de puternic identificată cu ierarhia dintre națiuni (Franța/Germania), încât cei care ar vrea să inverseze această relație supradeterminată politic sunt bănuiți de un fel de trădare (să ne gândim, de pildă, la polemicile naționaliste ale lui Agathon la adresa Noii Sorbone).

Aceeași critică se aplică și formaliștilor ruși.[44] Neluând în considerare nimic altceva decât sistemul operelor, adică „rețeaua relațiilor care se stabilesc între texte" (și, în secundar, relațiile, de altfel, foarte abstract definite, pe care acest sistem le întreține cu celelalte „sisteme" funcționând în „sistemul-de-sisteme" constitutiv societății – iată că nu suntem departe de Talcott Parsons), acestor teoreticieni nu le mai rămâne altceva de făcut decât să găsească chiar în „sistemul literar" principiul dinamicii sale. Astfel, deși nu le scapă faptul că, departe de a fi o structură echilibrată și armonioasă de felul limbii saussuriene, acest „sistem literar" este, în fiecare moment, locul unor tensiuni între școli literare opuse, canonizate și necanonizate, și se prezintă, deci, ca un echilibru instabil între tendințe contrare, ei continuă să creadă (mai cu seamă Tînianov) în dezvoltarea imanentă a acestui sistem și, asemenea lui Michel Foucault, rămân foarte aproape de filosofia istoriei saussuriene atunci când afirmă că tot ce este literar (sau, în cazul lui Foucault, științific) nu poate fi determinat decât de condițiile anterioare ale „sistemului literar" (sau științific).[45]

---

[44] *Cf.* îndeosebi C. J. Tînianov și Roman Jakobson, „Le problème des études littéraires et linguistiques", in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* prezentate și traduse de T. Todorov, Seuil, Paris,1965, pp. 138-139; F. V. Erlich, *Russian Formalism,* Mouton, La Haye, 1965; P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics,* ed. cit.; F. W. Galan, *Historic Structures. The Prague School Project. 1928-1946,* University of Texas Press, Austin, 1984; P. Steiner (ed.), *The Prague School, Selected Writings. 1929-1946,* University of Texas Press, Austin, 1982; și, în sfârșit, I. Even-Zohar, „Polysystem Theory", *Poetics Today,* vol. I, nr. 1-2, 1979, pp. 287-310.

[45] *Cf.* P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics,* ed. cit., mai ales pp. 108-110, și, de asemenea, F. Jameson, care arată că „Tînianov păstrează modelul saussurian al schimbării în care mecanismele esențiale sunt abstracții ultime – identitate și diferență" (F. Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account on Structuralism and Russian Formalism,* Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 96).

În loc să caute, cum face Weber, motorul schimbării în luptele dintre ortodoxie, care „rutinizează", și erezie, care „debanalizează", ei se văd nevoiți să facă din procesul de „automatizare" și „dezautomatizare" (sau „debanalizare" – *ostranenie*) un fel de lege naturală a schimbării poetice și, într-un plan mai general, a oricărei schimbări culturale, ca și cum „dezautomatizarea" ar trebui să rezulte automat din „automatizare", care se naște ea însăși din uzura la care duce folosirea repetată a mijloacelor de expresie literară (destinate să devină „la fel de puțin perceptibile ca și formele gramaticale ale limbajului"): „Evoluția, scrie Tînianov, are drept cauză nevoia unei dinamici neîntrerupte, orice sistem dinamic se automatizează inevitabil și apare un principiu constructiv opus în mod dialectic."[46] Caracterul cvasitautologic al acestor propoziții cu virtuți soporifice decurge implacabil din confundarea a două planuri: cel al operelor care, printr-o generalizare a teoriei parodiei, sunt percepute ca *referindu-se* unele la altele (ceea ce este, efectiv, una dintre proprietățile operelor produse într-un câmp) și cel al pozițiilor obiective în câmpul de producție și al intereselor antagoniste (confuzia aceasta, perfect identică celei pe care o face Foucault vorbind de „câmp strategic" când se referă la câmpul operelor, este simbolizată și condensată în ambiguitatea conceptului de *ustanovka*, care s-ar putea traduce și prin „poziție", și prin „luare de poziție", înțeles ca act de „a se poziționa în raport cu un dat"[47]).

Dacă nu există nici o îndoială că orientarea și forma schimbării depind de „starea sistemului", adică de repertoriul posibilităților actuale și virtuale pe care le oferă, la un moment dat, spațiul luărilor de poziție culturale (opere, școli, figuri exemplare, genuri și forme disponibile etc.), nu e mai puțin adevărat că ele depind și de – mai ales – raporturile de forță simbolice dintre agenți și instituții care, mobilizând interese de-a dreptul vitale în posibilitățile propuse ca instrumente și mize ale luptei, se străduiesc, cu toate resursele de care dispun, să le actualizeze pe cele care li se par că răspund cel mai bine intențiilor și intereselor lor specifice.

În ceea ce privește analiza externă, care abordează operele culturale fie ca simplă reflectare, fie ca „expresie simbolică" a lumii sociale (după expresia pe care o folosea Engels vorbind despre drept), aceasta le raportează direct la caracteristicile sociale ale autorilor – sau ale grupurilor care

---

[46] J. Tînianov, citat de P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, ed. cit., p. 107.

[47] Despre ambiguitatea noțiunii de *ustanovka*, a se vedea P. Steiner, *ibidem*, mai ales p. 124.

ar fi destinatarii lor declarați sau presupuși – pe care se consideră că le exprimă. A reintroduce câmpul de producție culturală ca univers social autonom înseamnă a evita *reducția* operată de toate formele, mai mult sau mai puțin rafinate, ale teoriei „reflectării" care subîntinde analizele marxiste ale operelor culturale, îndeosebi cele ale lui Lukács și Goldmann, teorie neformulată niciodată până la capăt, poate și fiindcă nu ar face față probei explicitării.

Se presupune, într-adevăr, că înțelegerea operei de artă ar echivala cu înțelegerea viziunii despre lume a grupului social pornind de la care sau pentru care artistul și-ar fi scris opera și care, comanditar sau destinatar, cauză sau rezultat – sau și una, și alta –, s-ar fi exprimat, într-un fel, prin intermediul artistului, capabil să expliciteze, fără să realizeze, adevăruri și valori de care grupul respectiv nu este neapărat conștient. Despre care grup este însă vorba? Despre cel din care provine artistul însuși – și care poate să nu coincidă cu grupul din care se recrutează publicul său – sau despre grupul care e destinatarul principal sau privilegiat al operei – ceea ce presupune că trebuie să existe întotdeauna unul și numai unul? Nimic nu ne îndreptățește să presupunem că destinatarul declarat, atunci când există, comanditar ori adresant, ar fi și adevăratul destinatar al operei și că, în plus, ar acționa, ca o cauză eficientă ori cauză ultimă, asupra producerii operei. El poate fi, cel mult, cauza ocazională a unui travaliu întemeiat pe întreaga structură și istorie a câmpului de producție și, *prin câmp*, pe întreaga structură și istorie a lumii sociale luate în considerație.

Opțiunea de a pune astfel între paranteze logica și istoria specifice câmpului pentru a raporta opera direct la grupul căruia îi este obiectiv destinată și de a face din artist purtătorul de cuvânt inconștient al unui grup social, căruia opera de artă i-ar revela ceea ce gândea sau simțea fără să știe, înseamnă să rămâi cantonat în niște afirmații pe care metafizica nu le-ar respinge: „Între o astfel de artă și o astfel de situație socială să nu fie, oare, decât o întâlnire fortuită? Fauré nu a urmărit asta, bineînțeles, însă *Madrigalul* său provoacă în mod clar o diversiune în anul în care sindicalismul obține drept de cetate, anul în care 42.000 de muncitori încep, la Anzin, o grevă de patruzeci și șase de zile. El propune iubirea individuală ca mijloc de dezamorsare a războiului de clasă. Până la urmă, s-ar putea spune că marea burghezie apelează la muzicienii ei pentru ca fabricile lor de iluzii să-i poată livra visurile de care are nevoie în plan politic și social."[48] Pentru a înțelege semnificația socială a

---

[48] M. Faure, „L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère", *Le Mouvement social*, nr. 109, pp. 15-34 (pagina citată: 25).

unei piese de Fauré sau a unui poem de Mallarmé – fără a le reduce la funcția de evaziune compensatorie, de denegare a realității sociale, de refugiu în niște paradisuri pierdute, pe care o împart cu multe alte forme de expresie –, ar trebui în primul rând să se poată identifica tot ceea ce este înscris în poziția care le-a produs, adică în acel stadiu al poeziei din jurul anilor 1880, ajunsă la capătul unui proces continuu de epurare și sublimare, început încă din anii 1830, odată cu Théophile Gautier și prefața la *Domnișoara de Maupin*, continuat de Baudelaire, de parnasianism și împins de Mallarmé până la limitele evanescenței; ar mai trebui să se determine apoi ce anume datorează această poziție relației negative care o opune romanului naturalist, dar care o apropie de toate expresiile reacției împotriva naturalismului, scientismului și pozitivismului: romanul psihologic, plasat firește în linia întâi, denunțarea pozitivismului în filosofie cu Fouillée, Lachelier și Boutroux, descoperirea romanului rus și a misticismului său, cu Melchior de Vogüé, convertirile la catolicism etc. Ar trebui, în sfârșit, să se identifice, în traiectoria familială și personală a lui Mallarmé și a lui Fauré, ce anume îi predispunea să ocupe, perfecționându-l, un astfel de post social, modelat treptat de ocupanții săi succesivi, în special relația, examinată de Rémy Ponton[49], dintre o traiectorie socială descendentă, care condamnă poetul la „hidoasa muncă de pedagog", și pesimism sau utilizarea ermetică – adică antipedagogică – a limbajului, o altă manieră de a întoarce spatele unei realități sociale refuzate. Ar mai rămâne atunci de explicat „coincidența" dintre tabloul acestui ansamblu de factori specifici și așteptările difuze ale unei aristocrații în declin și ale unei burghezii amenințate, în special nostalgia lor pentru fastul trecutului, vizibilă și în preferința pentru secolul al XVIII-lea, evadarea în misticism și iraționalism. Întâlnirea dintre serii cauzale independente și aparența unei armonii prestabilite între proprietățile operei și experiența socială a consumatorilor privilegiați are, în orice caz, toate datele unei capcane întinse celor care, dorind să iasă din lectura internă a operei sau din istoria internă a vieții artistice, trec la punerea în relație directă a epocii și a operei, reduse – și una, și cealaltă – la câteva proprietăți schematice, selectate pentru nevoile cauzei.

Atenția acordată exclusiv funcțiilor (pe care tradiția internalistă, în special structuralismul, a greșit, probabil, neglijând-o) are tendința de a nu ține seama de problema logicii interne a obiectelor culturale, de structura lor ca limbaj, căreia tradiția structuralistă îi acorda o atenție exclusivă. Coborând și mai adânc, ea ajunge să uite agenții și instituțiile ce produc aceste obiecte – preoți, juriști, scriitori sau artiști care îndeplinesc, de asemenea, unele funcții ce se definesc, în esență, în interiorul lumii producătorilor. Max Weber are meritul de a fi pus în lumină, în

[49] Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., pp. 223-228.

cazul particular al religiei, rolul specialiștilor și al intereselor lor; cu toate acestea, el rămâne prizonierul logicii marxiste a cercetării funcțiilor care, chiar și extrem de precis formulate, nu spun mare lucru despre structura mesajului religios. Însă ce nu intuiește el, mai presus de orice, este că universurile de specialiști funcționează ca niște microcosmuri relativ autonome, ca niște spații structurate (justificând, așadar, o analiză structurală, dar de un alt tip) de relații obiective între poziții – cea a profetului și a preotului sau cea a artistului consacrat și a artistului de avangardă, de pildă: aceste relații sunt adevăratul principiu al luărilor de poziție ale diferiților producători, al concurenței dintre ei, al alianțelor, al operelor pe care le produc sau le apără.

Eficacitatea factorilor externi – crize economice, transformări tehnice, revoluții politice sau, pur și simplu, cererea socială a unei anumite categorii de comanditari, a cărei manifestare directă în opere este căutată de istoria socială tradițională – nu se poate exercita decât prin intermediul transformărilor structurii câmpului pe care acești factori le pot induce.

Se poate evoca aici, cu titlu de analogie explicativă, noțiunea de „Republică a Literelor". Se pot astfel recunoaște în descrierea propusă de Bayle mai multe proprietăți fundamentale ale câmpului literar (războiul tuturor contra tuturor, închiderea câmpului asupra lui însuși etc.): „În Republica Literelor libertatea este suverană. Republica aceasta este un stat deosebit de liber. Imperiul adevărului și al rațiunii e singurul recunoscut aici; și, sub auspiciile acestora, declari, cu toată inocența, război oricui ar fi. Aici prietenii trebuie să se păzească de prietenii lor, părinții de copiii lor, socrii de ginerii lor: cam ca în Secolul de Fier [...]. Fiecare este aici suveran și, în același timp, supus judecății fiecăruia."[50] Însă, așa cum bine arată tonul pe jumătate pozitiv, pe jumătate normativ al acestei evocări literare a mediului literar, o asemenea noțiune a sociologiei spontane nu are nimic dintr-un concept elaborat și nu a servit niciodată ca bază pentru o analiză riguroasă a funcționării lumii literare, nici pentru o interpretare metodică a producerii și circulației operelor (cum ar vrea să lase de înțeles cei care o redescoperă astăzi). Pe de altă parte, imaginea, care nu stă în picioare decât fiindcă repereazǎ o adevărată omologie structurală, cum face adesea intuiția obișnuită, poate deveni periculoasă dacă duce la ignorarea a tot ceea ce separă, dincolo de echivalențele în diferență, câmpul literar de câmpul politic (același echivoc plutește și asupra noțiunii de avangardă). Și, dacă în câmpul literar se pot regăsi toate trăsăturile

[50] P. Bayle, articolul „Catius", *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, ediția a III-a, 1720, p. 812, a, b, citat de Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique*, Minuit, Paris, 1979, p. 92.

caracteristice funcționării câmpurilor politic și economic și, mai general, a tuturor câmpurilor – raporturi de forță, capital, strategii, interese –, nu există nici un fenomen desemnat prin aceste concepte care să nu îmbrace o formă cu totul specifică, profund ireductibilă la ceea ce acoperă, de pildă, trăsăturile corespondente din câmpul politic.

Și mai îndepărtată, noțiunea de *art world*, folosită în Statele Unite în sociologie și filosofie, se inspiră dintr-o filosofie socială radical opusă celei conținute în ideea de Republică a Literelor a lui Bayle și marchează un regres în raport cu teoria câmpului așa cum o propusesem eu. Postulând că „operele de artă pot fi înțelese ca rezultatul activităților coordonate ale tuturor agenților, care sunt nevoiți să coopereze pentru ca opera de artă să fie ceea ce este", Howard S. Becker susține că ancheta trebuie să se extindă la toți cei care contribuie la acest rezultat, adică la „cei care concep ideea operei (de pildă, compozitorii sau autorii pieselor), cei care o execută (muzicienii sau actorii), cei care furnizează echipamentul material necesar (de pildă, fabricanții instrumentelor muzicale) și cei care formează publicul operei (obișnuiții spectacolelor, criticii etc.)"[51]. Fără a intra într-o expunere metodică a tot ceea ce separă această viziune asupra „lumii artei" de teoria câmpului literar sau artistic, voi remarca doar că acest câmp nu este reductibil la o *populație*, adică la o sumă de agenți individuali legați prin simple relații de *interacțiune* și, mai precis, de *cooperare*. Din această evocare pur descriptivă și enumerativă lipsesc, printre altele, *relațiile obiective* care sunt constitutive structurii câmpului și care orientează luptele urmărind să o mențină sau să o transforme.

Depășirea alternativelor

Conceptul de câmp permite depășirea opoziției dintre lectura internă și analiza externă fără a pierde nimic din câștigurile și exigențele acestor două abordări, percepute tradițional ca ireconciliabile. Păstrând ceea ce se află înscris în noțiunea de intertextualitate – adică faptul că spațiul operelor se prezintă în fiecare moment ca un câmp de luări de poziție ce nu pot fi înțelese decât relațional, ca sistem de abateri diferențiale –, se poate lansa ipoteza (confirmată de analiza empirică) că există o omologie între spațiul operelor definite prin conținutul lor propriu-zis simbolic, în special prin forma lor, și spațiul pozițiilor în câmpul de producție: de pildă, versul liber se definește în opoziție cu cel alexandrin și cu tot ceea

---

[51] *Cf.* Howard S. Becker, „Art as Collective Action", *American Sociological Review*, vol. XXXIX, nr. 6, 1974, pp. 767-776; „Art Worlds and Social Types", *American Behavioral Scientist*, vol. XIX, nr. 6, 1976, pp. 703-719.

ce presupune acesta din punct de vedere estetic, dar și social și chiar politic; în fapt, datorită jocului de omologii dintre câmpul literar și câmpul puterii sau câmpul social în ansamblul său, cea mai mare parte a strategiilor literare sunt supradeterminate și multe „alegeri" sunt lovituri duble, simultan estetice și politice, interne și externe.

Astfel este depășită opoziția, descrisă adesea ca o antinomie insurmontabilă, dintre structura surprinsă sincronic și istorie. Motorul schimbării sau, mai exact, al procesului propriu-zis literar de automatizare și dezautomatizare pe care îl descriu formaliștii ruși nu este înscris în operele înseși, ci în opoziția constitutivă tuturor câmpurilor de producție culturală, deși forma ei paradigmatică apare în câmpul religios, sub forma opoziției dintre ortodoxie și erezie: e semnificativ faptul că și Weber vorbește, referindu-se la sacerdoțiu și la profeți, de *Veralltäglichung* și de *Ausseralltäglichung*, adică de banalizare și debanalizare, de rutinizare și derutinizare. Procesul în care sunt antrenate operele este rezultatul luptei dintre cei care, dată fiind poziția (trecător) dominantă pe care o ocupă în câmp (în virtutea capitalului lor specific), sunt tentați să o conserve, adică să apere rutina și rutinizarea, banalul și banalizarea, într-un cuvânt, ordinea simbolică stabilită, și cei care sunt înclinați spre ruptura eretică, critica formelor stabilite, subminarea modelelor în vigoare și întoarcerea la puritatea originilor. De fapt, numai cunoașterea structurii poate oferi instrumentele unei adevărate cunoașteri a proceselor ce conduc la o nouă stare a structurii și care, din acest motiv, conțin și condițiile înțelegerii acestei noi structuri.

Nu încape îndoială că, așa cum amintește structuralismul simbolic (definit de Michel Foucault pentru cazul științei), orientarea schimbării depinde de starea sistemului de posibilități (conceptuale, stilistice etc.) moștenite de la istorie: ele sunt cele care definesc ceea ce este posibil și imposibil de gândit sau de făcut la un moment dat într-un câmp determinat; la fel de sigur este însă că ea depinde și de interesele (adesea complet dezinteresate, după canoanele existenței obișnuite) care orientează agenții, în funcție de poziția lor în structura socială a câmpului de producție, spre unul sau altul dintre posibilele propuse sau, mai precis, spre o zonă a spațiului posibilelor omoloagă celei pe care ei o ocupă în spațiul pozițiilor artistice.

Pe scurt, strategiile agenților și ale instituțiilor angajate în luptele literare sau artistice nu se definesc în confruntarea pură cu posibile pure; ele depind de poziția ocupată de acești agenți în structura câmpului, adică în structura distribuției capitalului specific, a recunoașterii, instituționalizate sau nu, ce le este acordată de egalii-concurenții lor, precum și de

marele public; tot ea îi ghidează în sesizarea posibilelor oferite de câmp și în „alegerea" acelora pe care vor căuta să le actualizeze sau să le producă. Dar și invers, mizele luptei între dominanți și pretendenți, problemele pentru care se înfruntă, chiar tezele și antitezele pe care și le opun reciproc depind de starea problematicii legitime, adică de spațiul posibilităților lăsate moștenire de luptele anterioare, spațiu care tinde să orienteze explorarea soluțiilor și, în consecință, prezentul și viitorul producției.

Obiectivarea subiectului obiectivării

Mi-am propus, în sinteză, să pun în aplicare principiul reflexivității, încercând să obiectivez (retrospectiv) spațiul posibilelor în raport cu care s-a constituit o metodă de analiză a operelor culturale care arată foarte clar tocmai funcția decisivă pe care o are spațiul posibilelor în construirea oricărei opere culturale. Sper să fi putut convinge că instrumentul rupturii cu toate viziunile parțiale este, indubitabil, conceptul de câmp: acesta – sau, mai exact, travaliul de construire a obiectului al cărui program îl definește – este cel care oferă posibilitatea reală de a avea un punct de vedere asupra ansamblului punctelor de vedere constituite astfel ca atare. Când acest travaliu de obiectivare se aplică, cum este cazul de față, chiar câmpului în care este situat subiectul obiectivării, el permite adoptarea unui punct de vedere științific asupra punctului de vedere empiric al cercetătorului care, fiind astfel obiectivat, împreună cu celelalte puncte de vedere, cu toate determinările și limitele sale, poate fi atunci livrat unei critici metodice.

Numai oferindu-și mijloacele științifice de a-și lua ca obiect tocmai punctul său naiv de vedere asupra obiectului, subiectul științific marchează cu adevărat despărțirea de subiectul empiric și, în mod automat, de ceilalți agenți care, profesioniști sau profani, rămân prizonierii unui punct de vedere pe care îl ignoră ca atare. Și dacă uneori este foarte dificil să comunici rezultatele unei cercetări cu adevărat reflexive, asta se întâmplă fiindcă trebuie să-l convingi pe fiecare cititor să nu mai vadă un „atac" sau o „critică", în sensul obișnuit, în ceea ce se vrea a fi o analiză, să accepte să preia în contul propriului său punct de vedere punctul de vedere obiectivant pe care se fondează analiza și să se asocieze – supunându-l mai ales unei critici bazate pe acceptarea premiselor sale – efortului eliberator de a obiectiva toate obiectivările, în loc să-l respingă din temelii prin reducerea lui la o încercare de a conferi aparențele universalității științifice unui punct de vedere particular.

Adoptarea punctului de vedere al reflexivității nu înseamnă renunțarea la obiectivitate, ci punerea sub semnul întrebării a privilegiului subiectului cunoscător, pe care viziunea antigenetică îl scutește în mod arbitrar, pur noetic, de efortul de obiectivare; înseamnă a te strădui să dai seama de „subiectul" empiric în chiar termenii obiectivității construite de subiectul științific (în special situându-l într-un loc determinat din spațio-timpul social); astfel, poți deveni conștient de – și (eventual) controla – constrângerile care se pot exercita asupra subiectului științific prin toate firele care îl leagă de „subiectul" empiric – interese, pulsiuni, presupoziții, credințe, *doxa* acestuia –, de care trebuie să se smulgă pentru a se constitui. Nu ajunge să cauți în subiect, așa cum ne învață filosofia clasică a cunoașterii, condițiile de posibilitate și limitele cunoașterii obiective pe care le instituie. Mai trebuie căutate în obiectul construit de știință și *condițiile sociale de posibilitate a „subiectului"* savant (de pildă, ceea ce numim *skholè* și întreaga moștenire de probleme, concepte, metode etc., care o fac posibilă) și limitele posibile ale actelor sale de obiectivare.

Această formă cu totul insolită de reflecție respinge pretențiile absolutiste ale obiectivității clasice fără a cădea însă în relativism: într-adevăr, condițiile de posibilitate ale subiectului științific și cele ale obiectului său sunt unul și același lucru, iar oricărui progres în cunoașterea condițiilor sociale de producție privind subiecții științifici îi corespunde un progres în cunoașterea obiectului științific, și invers. Lucru mai vizibil ca niciodată atunci când cercetarea își ia ca obiect câmpul științific însuși, adică adevăratul *subiect* al cunoașterii științifice.*

Anexă
Intelectualul total și iluzia omnipotenței gândirii

Nicăieri iluzia unei gândiri fără limite nu este mai pregnantă ca în analiza pe care Sartre i-o dedică operei lui Flaubert, analiză în care își trădează limitele în înțelegerea unui alt intelectual, adică a lui însuși ca intelectual. Acest vis de omnipotență își

---

* Această preocupare constantă a lui Bourdieu de a „obiectiva subiectul obiectivării", s-a concretizat ulterior în două volume: *Science de la science et réflexivité*, Raisons d'agir, Paris, 2001 (ultimul curs ținut la Collège de France) și, în special, *Essquise pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, Paris, 2004, apărut postum, volum apărut în limba română în 2008 la Editura ART, sub titlul *Schiță pentru o autoanaliză*, în traducerea lui Bogdan Ghiu, cu o prefață de Laura Albulescu (n.tr.).

are rădăcinile în poziția socială fără precedent pe care Sartre și-a construit-o, concentrând exclusiv în persoana sa un ansamblu de puteri intelectuale și sociale distribuite până atunci și altora.[52] Trecând dincolo de frontiera invizibilă, dar aproape de nedepășit, care separa profesorii, filosofii sau criticii, de scriitori, de „bursierii" mic-burghezi, de „moștenitorii" burghezi, prudența academică de îndrăzneala artistică, erudiția de inspirație, îmbâcseala conceptului de eleganța scriiturii, dar și reflexivitatea de naivitate, Sartre chiar a inventat și a încarnat figura intelectualului total: gânditor-scriitor, romancier-metafizician și artist-filosof care angajază în luptele politice ale momentului toate aceste autorități și competențe reunite în persoana sa. De unde și, printre altele, sentimentul că are dreptul de a instaura o relație asimetrică atât cu filosofii, cât și cu scriitorii, morți sau în viață, pe care are impresia că-i înțelege mai bine decât se înțeleg ei înșiși, făcând din experiența intelectualului și a statutului său social obiectul privilegiat al unei analize pe care o consideră absolut lucidă.

„Revoluția" filosofică pe care o pornește împotriva filosofiilor cunoașterii (reprezentate de Léon Brunschwicg) merge mână în mână cu „revoluția" din scriitura filosofiei. Punerea în aplicare a teoriei husserliene a intenționalității – care ajunge să substituie lumea închisă a conștiinței cunoscându-se pe sine cu lumea deschisă a conștiinței care „izbucnește spre" lucruri, spre lume, spre ceilalți – antrenează infiltrarea, în discursul filosofic, a unui întreg univers de obiecte noi (cum ar fi, de pildă celebrul ospătar), excluse din atmosfera cam rarefiată a filosofiei „academice" și rezervate până atunci scriitorilor. Ea invită, de asemenea, la un mod nou, declarat literar, de a vorbi despre aceste obiecte insolite. Precum și la un nou stil de viață: filosoful scrie, după tradiția scriitorului, la o masă de cafenea. Așa cum bine o demonstrează alegerea Editurii Gallimard, bastion al literaturii pure, pentru a-și publica scrieri filosofice, destinate până atunci Editurii Alcan, strămoș al editurii Presses Universitaires, Sartre abolește granița dintre filosofia literară și literatura filosofică, dintre efectele de „literaritate" autorizate de analiza fenomenologică și efectele de adâncime asigurate de analizele existențialiste ale romanului metafizic (*Greața* sau *Zidul*). Dramatizând și vulgarizând teme filosofice, el pregătește intrarea pieselor cu teză (*Cu ușile închise* sau *Diavolul și Bunul Dumnezeu*) atât în conversația burgheză, cât și în cursurile de filosofie.

Repartizată tradițional universitarilor, critica devine acompaniamentul indispensabil al acestei transformări profunde a structurii diviziunii muncii intelectuale. De-a lungul anilor de studiu, Sartre speculează în analiza autorilor săi preferați, cu

---

[52] Reiau aici temele, uneori și termenii, unui articol scris cu mai mulți ani în urmă (*cf.* Pierre Bourdieu, „Sartre", *London Review of Books*, vol. II, nr. 22, 20 noiembrie – 2 decembrie 1980, pp. 11-12) fără a mai prelua toate referințele textelor la care fac aluzie, dar trimit, în schimb, la lucrarea lui Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes*, Minuit, Paris, 1985, care nuanțează și aprofundează, printr-un studiu sistematic al câmpului și al operei, o analiză pe care eu doar o schițasem.

toții străini panteonului școlar, prilejul, ușor academic, de a observa și asimila tehnicile constitutive unei „meserii" de scriitor de avangardă, aglutinând influențele lui Céline, Joyce, Kafka și Faulkner într-o formă literară imediat recunoscută, și pe bună dreptate, ca fiind foarte „clasică": la fel cum nu a reușit nici în materie de teatru, unde rămâne mai aproape de Giraudoux, alt scriitor normalian, sau, la rigoare, de Brecht – cu *Sechestrații din Altona* – decât de Ionesco sau de Beckett, el nu a operat în cadrul romanului revoluția formelor pe care o clamau criticile sale din *Situații*. Totuși, discursul critic îi permite să imprime anunțării unei noi definiții a scriitorului și a formei romanești aerul unei observații de analist. Scriind, referindu-se la Faulkner, că o tehnică romanescă presupune o metafizică, Sartre se autoinstituie ca deținătorul monopolului legitimității în materie de roman, sfidând diverși Gide, Mauriac și Malraux, din moment ce numai el posedă brevet de metafizician. Funcția de autolegitimare a criticii nu e niciodată atât de transparentă ca atunci când, învecinându-se cu polemica, se oprește asupra concurenților imediați – Camus, Blanchot sau Bataille, râvnind și ei poziția dominantă, unde nu există loc decât pentru unul singur –, dar și emblemelor și atributelor corelative, cum ar fi, de pildă, dreptul de a revendica moștenirea lui Kafka, romancierul metafizic prin excelență.

Strategiile de distincție pe care le critica își datorează eficacitatea particulară faptului că se sprijină aici pe o operă „totală" care îi permite autorului ei să importe în orice domeniu întregul capital tehnic și simbolic dobândit în celelalte (metafizica în roman sau filosofia în teatru) și să-și definească totodată concurenții ca intelectuali parțiali, ba chiar mutilați: Merleau-Ponty, în ciuda câtorva incursiuni în critică, nu e decât un filosof; Camus, trădând naiv, prin *Mitul lui Sisif* sau *Omul revoltat*, că nu are stofă de filosof profesionist, nu e decât un romancier; Blanchot nu e decât un critic, iar Bataille un eseist; ce să mai vorbim de Aron, descalificat oricum din start pentru faptul de a fi respins cealaltă componentă obligatorie a figurii intelectualului total: angajarea (la stânga).

Anunțată de eseurile critice și manifestele filosofice de dinainte de război, precum și de marele succes înregistrat de *Greața*, decretată imediat o sinteză „magistrală" a literaturii și filosofiei, concentrarea tuturor speciilor de capital intelectual – care definește figura intelectualului total – atinge apogeul imediat după război, când înființează *Les Temps modernes*: această „revistă intelectuală" – care, așa cum reiese din compoziția casetei redacționale, reunește sub stindardul lui Sartre reprezentanți în viață ai tuturor tradițiilor intelectuale reconciliate în opera și persoana fondatorului –, asigură convertirea, într-un program colectiv, a proiectului sartrian de a gândi toate aspectele existenței („nimic din ce-i al timpului nostru nu trebuie să ne scape", cum suna „prezentarea") și orientarea întregii producții intelectuale, atât în forma, cât și în temele ei.

Reconcilierea tuturor genurilor de producție culturală pe care o pune în operă Sartre rămâne însă o formă particulară a ambiției filosofice, născută la intersecția celor două fenomenologii: cea a lui Hegel, citit de Kojève, și cea a lui Husserl, revăzut

de Heidegger. Acest filosof-scriitor propulsează filosofia – care, mai ales prin Kant, se ridicase împotriva compromisurilor „mondene" – în poziția hegemonică pe care o revendicase întotdeauna în câmpul intelectual, neobținând-o însă vreodată cu adevărat decât în câmpul universitar. Este evident de ce voința de totalizare – forma pe care o îmbracă în câmpul intelectual ambiția de a deține puterea absolută – se afirmă cel mai transparent în operele filosofice, în primul rând în *Ființa și Neantul*, primă marcare a pretenției de a impune o gândire cu neputință de depășit (a cărei armă absolută va fi dialectica omnivoră din *Critica rațiunii dialectice*, ultim efort de a se agăța de o putere intelectuală amenințată). Însăși dimensiunea lucrării, care este una a sintezelor sau a tratatelor, amploarea câmpului de viziune și a universului obiectelor abordate – în aparență mare cât viața, în realitate foarte clasic și foarte aproapiat de o tradiție școlară lărgită –, înălțimea suverană (marcată, printre alte semne, de absența referințelor) a confruntării cu autori de cel mai înalt rang (Hegel, Husserl sau Heidegger) și, poate, mai ales pretenția de a surclasa totul și de a păstra totul, începând cu obiectul sistemelor de gândire concurente, cum sunt psihanaliza sau științele sociale – totul demonstrează, în această operă, voința de a face din filosofie instanța fondatoare, menită să domnească de una singură peste toate domeniile existenței și ale gândirii, și de a o proclama instanță transcendentă, aptă să livreze persoanei, instituției sau gândirii căreia i se aplică un adevăr al ei înseși de care ea este, de fapt, deposedată.

Devenit încarnarea intelectualului total, Sartre nu putea să evite întâlnirea cu exigențele angajării, înscrise în personajul intelectualului începând cu Zola, și cu vocația magisteriului moral, atât de profund legată de figura intelectualului dominant, încât ajunsese să i se impună la un moment dat până și lui Gide. În înfruntarea cu politica – adică, în perioada cvasirevoluționară ce a urmat sfârșitului celui de-al Doilea Război Mondial, cu Partidul Comunist –, el speculează, o dată în plus, prin strategia tipic filosofică a depășirii radicale prin discutarea critică a fundamentelor (strategie cu care va aborda și marxismul și științele umane), prilejul de a prezenta într-o formă acceptabilă teoretic relația de legitimare reciprocă pe care tot încearcă să o stabilească cu Partidul (cum au făcut suprarealiștii înainte de război, numai că atmosfera intelectuală și Partidul Comunist erau atunci cu totul altele). Liberul consimțământ al unui „tovarăș de drum" de un asemenea calibru nu are nimic dintr-o capitulare necondiționată (bună pentru proletariat, conform ecuației: „Partidul *este* proletariatul"...), așa cum se lăsa uneori să se înțeleagă: el îi permite intelectualului să se prezinte ca o conștiință fondatoare a Partidului, să se situeze în raport cu Partidul și cu „poporul" în termenii relației dintre Pentru-Sine și În-Sine, asigurându-și astfel un certificat de virtute revoluționară și salvând totodată deplina libertate a unei adeziuni elective, trăite ca singura capabilă să se întemeieze pe rațiune. Această distanță în raport cu toate pozițiile ocupate și cu cei care le ocupă – fie că sunt comuniști de la *Nouvelle Critique* sau catolici de la *Esprit* – este cea care definește „intelectualul liber" și transfigurarea sa ontologică, Pentru-Sinele.

Cred că ar putea demonstra că cele două categorii fundamentale ale ontologiei sartriene, Pentru-Sinele și În-Sinele, sunt o formă sublimată a antitezei care bântuie toată opera lui Sartre, cea dintre „intelectual" și „burghez" sau popor: „bastard" inutil, pojghiță de neant și libertate între burghezi, „ticăloșii" din *Greața*, și oamenii din popor – care nu au în comun decât faptul de a fi din plin ceea ce sunt, și nimic mai mult –, intelectualul este întotdeauna într-o relație de distanță față de el însuși, separat de ființa sa, așadar, de toți cei care nu sunt decât ceea ce sunt, prin intervalul infim și de nedepășit în care se concentrează mizeria și măreția lui.[53] Mizeria, deci măreția lui: această răsturnare se află în centrul transfigurării ideologice care, de la Flaubert la Sartre (și dincolo de el), îi îngăduie intelectualului să-și facă un titlu de onoare spirituală din convertirea în alegere liberă a situației sale de exclus de la puterea și privilegiile trecătoare. Iar „dorința de a fi Dumnezeu", întâlnire imaginară a În-Sinelui și a Pentru-Sinelui, pe care Sartre o înscrie în universalitatea condiției umane, ar putea să nu fie, în ultimă instanță, decât o formă transfigurată a ambiției de a reconcilia mulțumirea satisfăcută a burghezului cu neliniștea critică a intelectualului – vis mandarinal care îmbracă la Flaubert o formă mai naivă: „Să trăiești ca un burghez și să gândești ca un semizeu".

Sartre transfigurează în structură ontologică, constitutivă existenței umane în universalitatea ei, experiența socială a intelectualului, paria privilegiat, condamnat la un dublu (binecuvântat) blestem: al conștiinței care îl privează de beatitudinea coincidenței cu sine însuși și al libertății care îl ține la distanță de condiția și condiționările sale. Starea de rău pe care o exprimă este răul de a fi intelectual și nu răul-de-a-fi în lumea intelectuală, unde, se simte, în definitiv, ca peștele în apă.[54]

---

[53] Această propensiune de a introduce în aceeași clasă logică „burghezul" și „poporul" este o constantă a viziunii asupra lumii sociale a scriitorilor și a artiștilor și, mai general, a intelectualilor. O putem remarca în special la Flaubert.

[54] O viziune comprehensivă mai amplă asupra „efectului Sartre" ar presupune analiza condițiilor sociale care au dus la apariția unei cereri sociale de profeție pentru intelectuali: condiții conjuncturale – experiențele de ruptură, de tragedie și angoasă asociate crizelor colective și individuale ale războiului, Ocupației, Rezistenței și eliberării; condiții structurale – existența unui câmp intelectual autonom înzestrat cu propriile sale instituții de reproducere (Școala Normală Superioară) și de legitimare (reviste, cenacluri, edituri, academii etc.), capabil, deci, să susțină existența independentă a unei „aristocrații a inteligenței", separată de putere, chiar împotrivindu-se puterilor, să impună și să confirme o definiție particulară a împlinirii intelectuale).

2. Punctul de vedere al autorului

Câteva proprietăți generale ale câmpurilor de producție culturală

„Obiectul unui adevărat critic ar trebui să fie identificarea problemei pe care și-a pus-o autorul (cu sau fără știința lui) și de a căuta să vadă dacă a rezolvat-o sau nu."
Paul Valéry

Știința operelor culturale presupune trei operații la fel de necesare și de necesar legate între ele ca și cele trei niveluri ale realității sociale pe care le surprinde: în primul rând, o analiză a poziției câmpului literar (etc.) în cadrul câmpului puterii și a evoluției lui în timp; în al doilea rând, analiza structurii interne a câmpului literar (etc.), univers care ascultă de propriile legi de funcționare și transformare, adică a acelei structuri de relații obiective între pozițiile ocupate în el de indivizi sau grupuri puse în situația de a concura pentru legitimitate; în sfârșit, analiza genezei *habitus*-urilor celor care ocupă aceste poziții, adică a sistemelor de dispoziții care, fiind produsul unei traiectorii sociale și al unei poziții în interiorul câmpului literar (etc.), își găsesc în această poziție ocazia mai mult sau mai puțin favorabilă de a se actualiza (constituirea câmpului precedă logic construirea traiectoriei sociale ca serie de poziții ocupate succesiv în câmp).[1]

De-a lungul acestui capitol, cititorul este liber să înlocuiască *scriitor* cu *pictor, filosof, savant* etc. și *literar* cu *artistic, filosofic, științific* etc. (Pentru a-i aminti acest lucru ori de câte ori va fi necesar, adică ori de câte ori nu se va putea recurge la desemnarea generică de *producător cultural* – aleasă, fără prea mare plăcere, pentru a marca despărțirea de ideologia charismatică a „creatorului" –, cuvântul *scriitor* va fi urmat de *etc.*) Ceea ce nu înseamnă că diferențele

[1] Acest capitol, care îți propune să extragă din analizele istorice ale câmpului literar prezentate mai sus afirmații valabile pentru ansamblul câmpurilor de producție culturală, tinde să pună între paranteze logica specifică a fiecăruia dintre câmpurile specializate (religios, politic, juridic, filosofic, științific) pe care am analizat-o în altă parte și care va face obiectul unei lucrări viitoare.

dintre câmpuri vor fi ignorate. Astfel, de pildă, intensitatea luptei variază, probabil, în funcție de genuri și de raritatea competenței specifice pe care o reclamă în fiecare epocă, adică în funcție de probabilitatea „concurenței neloiale" sau a „practicii ilegale" (ceea ce explică oarecum de ce câmpul intelectual, amenințat în permanență de heteronomie și de producători heteronomi, se dovedește a fi unul dintre locurile privilegiate pentru a surprinde logica luptelor care bântuie toate câmpurile).

Așa se face că ierarhia reală a factorilor explicativi impune inversarea demersului pe care îl adoptă, de regulă, analiștii: trebuie văzut mai întâi nu cum a ajuns cutare scriitor să fie ceea ce a fost – riscând astfel căderea în iluzia retrospectivă a unei coerențe reconstruite –, ci cum, date fiind originea sa socială și proprietățile social constituite pe care i le datora, a putut să ocupe – sau, în anumite cazuri, să inventeze – pozițiile deja ocupate sau urmând a fi ocupate pe care le oferea o anumită stare a câmpului literar (etc.) și să dea astfel o expresie mai mult sau mai puțin completă și coerentă luărilor de poziție înscrise potențial în aceste poziții (de pildă, în cazul lui Flaubert, contradicțiile inerente artei pentru artă și, în general, condiției de artist).

Câmpul literar în câmpul puterii

Numeroase practici și reprezentări ale artiștilor și scriitorilor (de exemplu, ambivalența lor atât față de „popor", cât și față de „burghezi") nu permit a fi explicate decât prin raportare la câmpul puterii, în interiorul căruia câmpul literar (etc.) ocupă el însuși o poziție dominată. Câmpul puterii este spațiul unor raporturi de forță între agenți sau instituții care au în comun faptul că posedă capitalul necesar pentru a ocupa poziții dominante în diferitele câmpuri (economic sau cultural mai ales). El este locul unor lupte între deținători de puteri (sau tipuri de capital) diferite care, asemenea luptelor simbolice dintre artiștii și „burghezii" secolului al XIX-lea, au ca miză transformarea sau conservarea valorii relative a diferitelor specii de capital care determină, la rândul ei, în fiecare moment, forțele susceptibile de a fi aruncate în joc în aceste lupte.[2]

---

[2] Noțiunea de câmp al puterii a fost introdusă (*cf.* Pierre Bourdieu, „Champ du pouvoir, champ intellectuel et *habitus* de classe", *Scolies*, nr. 1, 1971, pp. 7-26) pentru a explica anumite *efecte* observate chiar în cadrul câmpului literar sau artistic, exercitau, cu forțe diferite, asupra ansamblului scriitorilor sau artiștilor. Conceptul a

Autentică sfidare pentru toate formele de economism, ordinea literară (etc.), care s-a instituit progresiv, la capătul unui lung și lent proces de autonomizare, se prezintă ca o lume economică pe dos: cei care intră în ea au tot interesul să fie dezinteresați; la fel ca *profeția*, mai ales profeția nenorocirii – care, cum observă Weber, își probează autenticitatea prin faptul că nu atrage nici un fel de remunerație[3] –, ruptura eretică cu tradițiile artistice în vigoare își extrage criteriul de autenticitate din dezinteres. Ceea ce nu înseamnă că nu se poate vorbi de o logică economică a acestei economii charismatice care se întemeiază pe un soi de miracol social: actul purificat de orice altă determinare în afară de intenția estetică propriu-zisă. Vom vedea că există condiții economice ale sfidării economice care stimulează orientarea spre pozițiile cele mai riscante ale avangardei intelectuale și artistice și capacitatea de a rezista pe termen lung în absența oricărei recompense financiare; apoi, condiții economice ale accesului la profituri simbolice, și ele susceptibile de a fi convertite, mai mult sau mai puțin imediat, în profituri economice.

Ar trebui analizate, în aceeași logică, raporturile dintre scriitori sau artiști și editori sau directori de galerie. Aceste personaje *duble* (a căror figură paradigmatică Flaubert o concentrează în Arnoux) sunt cele care introduc logica „economiei" în centrul universului producției pentru producători; dar ei trebuie să întrunească dispoziții perfect contradictorii: dispoziții economice care, în anumite sectoare ale câmpului, le sunt total străine producătorilor și dispoziții intelectuale apropiate de cele ale producătorilor, a căror muncă nu o pot exploata decât în măsura în care știu să o aprecieze și să o pună în valoare. De fapt, logica omologiilor structurale între câmpul editorilor sau al galeriilor și câmpul artiștilor sau al scriitorilor corespondenți face ca fiecare dintre acești „negustori ai templului" artei să prezinte proprietăți apropiate de cele ale artiștilor „săi" sau ale scriitorilor „săi", ceea ce încurajează relația de încredere și de credință pe care se întemeiază exploatarea (negustorii se pot declara mulțumiți dacă îl ademenesc pe scriitor sau pe artist în propriului lui joc, cel al *dezinteresării statutare*, pentru a obține apoi de la el o renunțare care le aduce profit).

Dată fiind ierarhia care se stabilește în raporturile dintre diferitele specii de capital și dintre deținătorii lor, câmpurile de producție culturală ocupă o poziție dominată momentan în cadrul câmpului puterii. Oricât de

---

fost operaționalizat treptat, mai ales în lumina cercetărilor efectuate asupra marilor școli și asupra ansamblului pozițiilor dominante la care conduc ele (*cf.* Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, ed. cit., pp. 375 și urm.).

[3] *Cf.* Max Weber, *Le Judaïsme antique*, Plon, Paris,1971, p. 499.

departe ar putea fi de constrângerile și cererile externe, ele sunt traversate de necesitatea tuturor câmpurilor: profitul, economic sau politic. Rezultă că ele sunt, în orice moment, terenul unei lupte dintre cele două principii de ierarhizare, principiul heteronom, favorabil celor ce domină câmpul economic și politic (de pildă, „arta burgheză"), și principiul autonom (de pildă, „arta pentru artă"), care îi împinge pe apărătorii săi cei mai radicali să converteasca eșecul momentan într-un semn de elecțiune și succesul într-o dovadă de compromis cu vremurile.[4] Starea raportului de forțe în această luptă depinde de autonomia de care dispune câmpul la nivel *global*, adică de gradul în care normele și sancțiunile sale specifice ajung să se impună ansamblului producătorilor de bunuri culturale și chiar acelora care – ocupând poziția trecător (și temporar) dominantă în câmpul de producție culturală (autori de piese sau de romane de succes) sau aspirând să o ocupe (producători dominați, dispuși la activități mercenare) – sunt cei mai apropiați de ocupanții poziției omoloage în câmpul puterii, deci cei mai sensibili la cererile externe și cei mai heteronomi.

Gradul de autonomie a unui câmp de producție culturală se traduce în gradul în care principiul de ierarhizare externă se subordonează principiului de ierarhizare internă: cu cât autonomia e mai mare, cu atât raportul simbolic de forțe este mai favorabil producătorilor celor mai independenți față de cerere și cu atât se accentuează mai mult distanța dintre cei doi poli ai câmpului, adică dintre *subcâmpul de producție restrânsă*, în care clienții producătorilor nu sunt decât ceilalți producători, de altfel, concurenții lor direcți, și *subcâmpul de mare producție*, care este *simbolic* exclus și discreditat. În primul, a cărui lege fundamentală este independența față de cererile externe, economia practicilor se bazează, ca într-un *joc de-a-cine-pierde-câștigă*, pe inversarea principiilor fundamentale ale câmpului puterii și câmpului economic. Aici este exclusă urmărirea profitului și nu se garantează nici un fel de corespondență între investiții și venituri; se condamnă căutarea onorurilor și a măreților momentului.[5]

---

[4] Statutul „artei sociale" este, în această privință, extrem de ambiguu: deși raportează producția artistică sau literară la funcții externe (ceea ce adepții „artei pentru artă" nu pierd ocazia să-i reproșeze), ea are în comun cu „arta pentru artă" faptul că respinge radical succesul monden și „arta burgheză" care recunoaște succesul, ignorând valorile „dezinteresului".

[5] În virtutea acestei logici, putem înțelege faptul că, cel puțin în anumite sectoare ale câmpului picturii, în anumite momente, absența oricărei pregătiri și a oricărei consacrări școlare pot apărea ca un titlu de glorie.

Conform *principiului de ierarhizare externă*, care funcționează în regiunile temporar dominante ale câmpului puterii (dar și în câmpul economic), deci conform criteriului *reușitei trecătoare*, măsurată după indici ai succesului comercial (tirajul cărților, numărul de reprezentanții ale unor piese de teatru etc.) sau ai notorietății sociale (decorații, funcții etc.), întâietatea revine artiștilor (etc.) cunoscuți sau recunoscuți de „marele public". *Principiul de ierarhizare internă*, adică gradul de consacrare specifică, favorizează artiștii (etc.) care sunt cunoscuți și recunoscuți de egalii lor și numai de ei (cel puțin în faza inițială a activității lor) și care își datorează prestigiul, măcar în sens negativ, faptului că nu fac nici o concesie „marelui public".

Fiindcă oferă o măsură exactă a gradului de independență („artă pură", „cercetare pură" etc.) sau de subordonare („artă comercială", „cercetare aplicată" etc.) față de cererea „marelui public" și de constrângerile pieței, deci față de presupusa adeziune la valorile dezinteresului, volumul publicului (calitatea lui socială) constituie, probabil, cel mai sigur și cel mai clar indicator al poziției ocupate în câmp. Heteronomia se infiltrează prin cererea care poate lua forma unei comenzi personalizate făcută de un „patron", mecena sau client, sau a așteptărilor și a sancțiunilor anonime ale pieței. Rezultă că nimic nu-i divizează mai evident pe producătorii culturali decât relația pe care o întrețin cu *succesul comercial* sau monden (și cu mijloacele de a-l obține, cum ar fi de pildă, astăzi, dependența față de presă sau de mijloacele moderne de comunicare). Recunoscut și acceptat, chiar căutat asiduu de către unii, succesul este respins de apărătorii unui principiu de ierarhizare autonomă ca probă a unui interes mercenar pentru profiturile economice și politice. Iar susținătorii cei mai hotărâți ai autonomiei fac un criteriu fundamental de evaluare din opoziția dintre operele făcute pentru public și operele care trebuie să-și facă ele singure publicul.

Aceste viziuni opuse privind succesul trecător și sancțiunea economică arată că există puține câmpuri, exceptând câmpul puterii, în care antagonismul să fie atât de radical (în limitele intereselor care țin de apartenența la câmp) între ocupanții pozițiilor polare: scriitorii sau artiștii de opinii diferite pot să nu aibă, la limită, nimic în comun în afara implicării în lupta de a impune definiții opuse ale producției literare sau artistice. Ilustrare perfectă a distincției dintre raporturile de interacțiune și relațiile structurale constitutive unui câmp, ei pot să nu se întâlnească niciodată, ba chiar să se ignore metodic, și să rămână profund determinați, în practica lor, de relația de opoziție care îi unește.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moment în care câmpul literar atinge un grad de autonomie pe care nu l-a mai depășit niciodată de atunci, se configurează o primă ierarhie după gradul de dependență reală sau presupusă față de public, de succes, de economie. Această ierarhie principală se intersectează cu o alta, care se stabilește (pe a doua dimensiune verticală a spațiului) după *calitatea socială și „culturală"* a publicului vizat (măsurată după distanța presupusă față de centrul valorilor specifice) și după capitalul simbolic pe care îl asigură producătorilor odată cu acordarea recunoașterii sale. Așa se face că, în interiorul *subcâmpului de producție restrânsă* – care, fiind destinat exclusiv producției pentru producători, nu recunoaște decât principiul de legitimitate specifică –, cei care își asigură recunoașterea egalilor lor, potențial indice al unei consacrări durabile (avangarda consacrată), se opun celor care nu au ajuns la un grad similar de recunoaștere din punctul de vedere al criteriilor specifice. Această poziție inferioară reunește artiști sau scriitori de vârste și generații diferite, care pot contesta avangarda consacrată fie în numele unui nou principiu de legitimare, după modelul ereziei, fie în numele reîntoarcerii la un principiu de legitimare vechi (cf. *diagrama*, p. 173).

Lipsa de succes este ambiguă în sine, de vreme ce poate fi percepută fie ca opțiune deliberată, fie ca fatalitate, iar semnele recunoașterii acordate de egali, care îi deosebește pe „artiștii blestemați" de „artiștii ratați", sunt întotdeauna nesigure și ambigue, atât pentru observatori, cât și pentru artiștii înșiși: autorii cei mai *nefericiți* pot găsi în această indeterminare obiectivă prilejul de a întreține incertitudinea privind propriul lor destin, fiind ajutați masiv de sprijinul instituțional pe care reaua-credință colectivă li-l asiguă. Pe de altă parte, instituționalizarea revoluției permanente ca mod de transformare legitimă a câmpurilor de producție culturală face ca avangarda literară și artistică să beneficieze, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, de o prejudecată favorabilă fondată pe evocarea „erorilor" de percepție și de apreciere ale criticilor și publicului din trecut. Așadar, eșecul își poate găsi întotdeauna justificări în instituții născute în urma unui întreg travaliu istoric, cum este noțiunea de „artist blestemat", care conferă o existență recunoscută decalajului real sau presupus dintre succesul efemer și valoarea artistică; la fel cum, într-un plan mai larg, faptul că agenții sau instanțele desemnate sau autodesemnate pentru a judeca și consacra se află, la rândul lor, în luptă pentru consacrare, deci, supuse tot timpul relativizării și contestării, dă o mână obiectivă de ajutor acelei lucrări a relei-credințe datorită căreia pictorii fără clientelă, actorii fără

roluri, scriitorii nepublicați sau fără public își pot disimula eșecul mizând pe ambiguitatea criteriilor succesului care întreține confuzia dintre eșecul electiv și provizoriu al „artistului blestemat" și eșecul tăcut al „ratatului". Lucrare care devine din ce în ce mai dificilă pe măsură ce, odată cu trecerea timpului și cu îmbătrânirea, restrângerea posibilelor, anunțată de repetarea sancțiunilor negative, face din ce în ce mai insuportabilă prelungirea voluntară a unei indeterminări adolescentine.

Chiar dacă logica concurenței pentru redescoperirea, reabilitarea sau canonizarea operelor trecutului sfârșește prin a asigura o formă de „supraviețuire literară" unui număr de scriitori pe care contemporanii lor i-ar fi clasat fără să ezite în categoria „rataților", rar se întâmplă să întâlnești un caz atât de extraordinar ca cel al lui Alphonse Rabbe, autorul unui volum intitulat *Albumul unui pesimist*, reeditat recent. Pascale Casanova îi schițează următorul portret: „Scriitor ratat, uitat, trecut sub tăcere de toți contemporanii săi, poet mediocru, născut la 1788 în Provența, va eșua în tot ce va întreprinde. Pictor dezamăgit, critic de artă fără mare talent, muzician amator, actor pe care accentul său meridional îl condamna la comedie, istoric de mâna a doua, om politic provincial, pamfletar anonim, jurnalist marginal, a murit în anul 1829, lăsând în urmă o operă postumă emoționantă, apologie a sinuciderii, intitulată, perfect logic, *Albumul unui pesimist*. Un secol mai târziu, André Breton îl va promova «suprarealist prin moarte»."[6]

În egală măsură, la celălalt pol al câmpului, în zona subcâmpului de mare producție, destinat și devotat pieței și profitului, o opoziție omoloagă celei care separă avangarda consacrată de avangardă începe să se formeze – prin intermediul mărimii și calității sociale a publicului (parțial responsabil de volumul profiturilor), deci, al valorii consacrării pe care o aduce prin opțiunile sale – între arta burgheză, posedând toate drepturile burghezei, și arta „comercială" în stare pură, devalorizată de două ori, ca fiind mercantilă și „populară": autorii care ajung să-și asigure succesele mondene și consacrarea burgheză (prin Academie, mai ales) se disting atât prin origine socială și traiectorie, cât și prin stil de viață și afinități literare de cei cărora nu le rămâne decât succesul așa-zis popular, cum sunt autorii de romane rurale, vodeviliștii sau șansonetiștii.

Unul dintre indicatorii gradului de autonomie a câmpului este ponderea efectului de retraducere sau de *refracție* pe care logica lui specifică îl imprimă influențelor sau comenzilor externe, adică transformarea, chiar

[6] Pascale Casanova, *Liber*, nr. 9, martie 1992, p. 15.

transfigurarea, pe care o produce în reprezentările religioase sau politice și în constrângerile puterilor momentului (metafora mecanică a refracției, evident imperfectă, nu e aici decât o alegere negativă, pentru a îndepărta din conștiințe modelul, și mai neadecvat, al reflectării). El mai poate fi măsurat și după asprimea sancțiunior negative (discreditare, excomunicare etc.) prin care sunt înfierate practicile heteronome – supunerea directă în fața unor directive politice sau chiar a unor solicitări estetice sau etice – și, mai ales, după vigoarea incitărilor pozitive la rezistență, chiar la lupta deschisă împotriva puterilor (aceeași voință de autonomie poate conduce la luări de poziție opuse, în funcție de natura puterilor cărora li se opun).

Gradul de autonomie a câmpului (și, prin acesta, starea raporturilor de forță care se instaurează în el) variază considerabil în funcție de epoci și de tradițiile naționale.[7] El este proporțional cu acel capital simbolic acumulat de-a lungul timpului de generațiile succesive (valoarea atribuită numelui de scriitor sau de filosof, licența statutară și semiinstituționalizată de a contesta puterile etc.). Tocmai în numele acestui capital colectiv producătorii culturali consideră că au dreptul și datoria de a ignora cererile sau exigențele puterilor trecătoare, chiar de a le combate, invocând propriile lor principii și norme: atunci când ele sunt înscrise ca potențialitate obiectivă sau chiar ca exigență în *rațiunea specifică* a câmpului, libertățile și îndrăznelile care ar părea nerezonabile sau, pur și simplu, de neconceput într-o altă stare a câmpului sau într-un alt câmp devin normale sau chiar banale.[8]

---

[7] Forma pe care o îmbracă dependența câmpurilor de producție culturală față de puterile economice și politice depinde, probabil, într-o mare măsură, de distanța reală dintre universuri (măsurabilă după indici obiectivi precum frecvența trecerilor inter- și mai ales intra-generaționale de la un univers la altul sau după distanța socială dintre cele două populații, din punct de vedere al originii sociale, al locurilor de formație, al alianțelor matrimoniale sau de alt fel etc.), precum și de diferențele în reprezentările reciproce (care poate varia de la antiintelectualismul țărilor anglo-saxone până la pretențiile intelectuale, într-un sens, la fel de amenințătoare, ale burgheziei franceze).

[8] După cum se vede, autonomia nu este reductibilă la independența pe care o acordă puterile: un grad înalt de libertate acordat lumii artei nu se marchează automat prin afirmări ale autonomiei (să ne gândim, de pildă, la pictorii englezi ai secolului al XIX-lea; s-a spus despre ei că nu au operat aceleași rupturi ca pictorii francezi ai vremii, pentru că, spre deosebire de cei din urmă, nu erau supuși constrângerilor tiranice ale unei Academii omnipotente); invers, un grad înalt de

Puterea simbolică care se acumulează în urma supunerii la regulile de funcționare a câmpului se opune tuturor formelor de putere heteronomă cu care anumiți artiști sau scriitori și, mai general, toți deținătorii de capital cultural – experți, cadre, ingineri, jurnaliști – se pot vedea recompensați pentru servicii tehnice sau simbolice acordate celor de la putere (mai ales în reproducerea ordinii simbolice stabilite). Această putere heteronomă poate fi prezentă în chiar inima câmpului, iar producătorii cei mai profund devotați adevărurilor și valorilor interne sunt considerabil slăbiți de acest soi de „cal troian" întruchipat de scriitorii și artiștii care acceptă să se plieze la cererea externă.

Acestea fiind spuse, supunerea nu este niciodată atât de totală pe cât lasă să se înțeleagă viziunea polemică atunci când îi tratează pe toți scriitorii conservatori ca pe niște simpli *purtători de cuvânt*. Nimic nu ilustrează mai bine – fiindcă permite un raționament *a fortiori* – efectul de refracție exercitat de câmp decât situația scriitorilor supuși în modul cel mai vizibil necesităților externe (cele care vin dinspre puterile politice, conservatoare sau progresiste, sau dinspre puterile economice, care pot influența direct sau prin medierea succesului de public sau de presă etc.): logica polemicii politice, care bântuie încă numeroase analize cu pretenții științifice, duce astfel la ignorarea diferenței dintre reprezentările propuse de ele și cele produse de dominanții înșiși, bancheri, industriași, oameni de afaceri sau reprezentanții lor în lumea politică, atunci când acționează ca producători ocazionali de bunuri culturale.

În cazul exemplar al „filosofiilor" conservatoare care apar în Germania în prima jumătate a secolului al XIX-lea, adică într-un moment în care bazele tradiționale ale aristocrației și ale încrederii ei în propria legitimitate sunt zdruncinate (mai ales din cauza reformelor care încercau să abolească privilegiile și sclavia), operele produse de ideologi profesioniști se disting imediat prin faptul că poartă numeroase mărci ale apartenenței autorului lor la câmpul intelectual. Astfel, deși citează aristocrați străini câmpului, un scriitor precum Adam Müller, autorul unor articole sau eseuri bombastice și pseudofilosofice, își manifestă apartenența la câmp prin faptul că se simte obligat să se lanseze în atacuri violente împotriva

constrângere și control – de pildă, prin intermediul unei cenzuri foarte stricte – nu antrenează neapărat dispariția oricărei afirmări a autonomiei atunci când capitalul colectiv de tradiții specifice, de instituții originale (cluburi, reviste etc.), de modele proprii este suficient de puternic.

lui Fichte și a tradițiilor intelectuale dominante (Kant și legea naturală, fiziocrații și agricultura rațională, Adam Smith și ideologia pieței) pentru a propune apoi o veritabilă „teorie", bazată pe „ideea" (pe care o distinge de „concept") de „bogăție naturală"; această atitudine îl separă de simplii amatori, oameni politici sau mari aristocrați, care nu se simt obligați să-și bată capul cu astfel de preocupări „teoretice": un exemplu ar fi, de pildă, Friedrich August von der Marwitz care, cu aplombul candid al ignoranței, exaltă, în scrisori sau eseuri destinate congenerilor săi, pământul, nașterea, natura, tradiția, denunță reformele, centralizarea administrației, generalizarea economiei de piață și se adresează în mod direct aristocraților care își asigură reconversia intrând în armată sau jucând jocul modernizării economice.[9]

Aceeași opoziție este prezentă și în literatura de inspirație tehnocratică care a înflorit în Franța între anii 1950-1970, reunind autori care, deși dezvoltă în tematica lor idei aproape interșanjabile (de unde și analizarea lor ca o entitate), se disting totuși profund prin strategiile lor discursive și mai ales prin direcția în care se îndreaptă referințele lor[10]. Profesioniștii se referă cu atât mai mult – cel puțin negativ – la câmpul intelectual, la dezbaterile și problemele sale, la convențiile și presupozițiile sale, cu cât sunt mai puternic recunoscuți în el și cu cât îi recunosc mai puternic normele (distribuindu-se după o ierarhie care, pentru a reține doar câteva repere, pornește de la Jean Fourastié și ajunge până la Bertrand de Jouvenel și la Raymond Aron); amatorii – oameni politici (Michel Poniatowski, Valéry Giscard d'Estaing), industriași (François Dalle) sau înalți funcționari (François Bloch-Lainé sau Pierre Massé) – se mulțumesc adesea să reproducă discursuri de școală, preluate mai mult sau mai puțin direct din lucrările sau cursurile profesioniștilor, fără a se sinchisi de problemele care îi preocupă pe intelectuali, probleme despre care habar n-au deseori că există.

---

[9] Despre această problematică, intens studiată, se va putea citi mai ales H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy. The Prussian Experience. 1660-1815*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, în special p. 24; J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis. 1840-1860. Origins of an Administrative Ethos*, Stanford University Press, Stanford, 1971; și mai cu seamă R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility: The Development of a Conservative Ideology. 1770-1848*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

[10] *Cf.* Pierre Bourdieu și Luc Boltanski, „La production de l'idéologie dominante", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 2-3, 1975, pp. 4-31.

Fiind obiectiv și subiectiv străini câmpului de producție culturală, producătorii – să le zicem – *naivi*, prin analogie cu câmpul picturii, își pot exprima convingerile la prima mână, fără să acorde nici cea mai mică atenție celorlalți producători (cu excepția, în cazul politicienilor, acelora care sunt situați, ca și ei, în câmpul politic), după cum stau dovadă simplitatea stilului, siguranța sănătoasă a argumentației și, mai ales, naivitatea referințelor lor.

În schimb, cu riscul autoexcluderii din câmp, cei pe care taxinomiile indigene îi clasează ca „intelectuali de dreapta" și-au pierdut dreptul la această robustă inocență, iar preocuparea de a-și afirma libertățile statutare de intelectuali îi face să se îndepărteze de adevărurile prime ale conservatorismului primar, doar pentru a le regăsi însă, cu aceeași convingere, la capătul polemicii îndreptate împotriva „intelectualilor de stânga": simplitatea sau chiar claritatea pe care o afișază se vrea a fi un refuz deliberat al inutilei complexități a celor pe care ei îi numesc, *din afară*, „intelectualii", adică „intelectualii de stânga". Formula generativă a discursului lor este perfect concentrată în faimosul titlu al lui Raymond Aron, *Opiul intelectualilor*, calambur care întoarce sloganul marxist (religia ca „opiul popoarelor") împotriva intelectualilor dedicați religiei marxiste a „poporului" și împotriva pretenției lor de a fi niște iluminatori ai conștiințelor.[11]

Nomos-ul și problema limitelor

Luptele interne – mai ales cele prin care susținătorii „artei pure" se opun susținătorilor „artei burgheze" sau „comerciale" și care îi determină pe primii să refuze celor din urmă însuși titlul de scriitor – ajung să ia inevitabil forma unor conflicte de definiție, în sensul propriu al cuvântului: fiecare urmărește să impună limitele câmpului cele mai favorabile intereselor sale sau, ceea ce înseamnă același lucru, definiția condițiilor adevăratei apartenențe la câmp (sau a titlurilor legitimând statutul de scriitor, de artist sau de savant), adică pe cea mai aptă să-i justifice existența ca atare. Așa se face că, atunci când apărătorii celei mai „pure", mai rigoriste și mai stricte definiții a apartenenței afirmă despre un anumit număr de artiști (etc.) că nu sunt cu adevărat artiști sau că nu sunt artiști adevărați, ei le refuză existența în calitate de artiști, adică punctul de vedere pe care

---

[11] Vezi anexa, p. 354.

ei, ca artiști „adevărați", vor să-l impună în câmp ca punctul de vedere legitim asupra câmpului, legea fundamentală a câmpului, principiul de viziune și diviziune (nomos) care definește câmpul artistic (etc.) ca fiind ceea ce este, deci, ca loc al artei în calitate de artă.

Acest „a vedea în calitate de" (după expresia lui Wittgenstein) pe care artiștii „puri" încearcă să-l impună în detrimentul viziunii comune nu este altceva, cel puțin în cazul de față, decât punctul de vedere fondator prin care câmpul se constituie ca atare și care, în această calitate, definește dreptul de a intra în câmp: „nimeni să nu intre aici" dacă nu posedă un punct de vedere concordant sau coincident cu punctul de vedere fondator al câmpului; dacă refuză să joace jocul artei ca artă, definit împotriva viziunii comune și a scopurilor mercantile sau mercenare ale celor care se pun în slujba ei, reduce automat afacerile artei la afacerile banilor (potrivit principiului fondator al câmpului economic: „Afacerile sunt afaceri"). Definiția cea mai strictă și cea mai restrânsă a scriitorului (etc.), pe care o acceptăm astăzi ca decurgând de la sine, este rezultatul unei lungi serii de excluderi sau de excomunicări menite să refuze dreptul la existență, ca scriitori demni de acest nume, a tot soiul producători ce puteau subzista ca scriitori în numele unei definiții mai largi și mai laxe a profesiei.

Una dintre mizele centrale ale rivalităților literare (etc.) este monopolul legitimității literare, adică, printre altele, monopolul puterii de a spune cu autoritate cine este autorizat să-și spună scriitor (etc.) sau chiar de a spune cine este scriitor și cine are autoritatea de a spune cine este scriitor; sau, dacă preferăm, monopolul *puterii de consacrare* a producătorilor sau a produselor. Mai precis, lupta dintre ocupanții celor doi poli opuși ai câmpului de producție culturală are drept miză monopolul vizând impunerea definiției legitime a scriitorului și se înțelege că se organizează în jurul opoziției dintre autonomie și heteronomie. Prin urmare, dacă orice câmp literar (etc.) este locul unei lupte pentru definirea scriitorului (etc.), rezultă că nu există o definiție universală a scriitorului și că analiza nu întâlnește niciodată decât definiții ce corespund unei stări a luptei de a impune definiția legitimă a scriitorului.

De unde și constatarea că problemele de eșantionare pe care și le pun toți specialiștii nu pot fi rezolvate printr-unul dintre acele decrete arbitrare ale ignoranței botezate „definiții operatorii" (care au toate șansele de a nu fi decât aplicarea inconștientă a unei definiții istorice, așadar, când e vorba de epoci îndepărtate, anacronice): imprecizia semantică a unor noțiuni precum cele de scriitor și de artist este atât rezultatul, cât și condiția,

luptelor vizând impunerea definiției. Iată de ce ea face parte din însăși realitatea care trebuie interpretată. A tranșa pe hârtie și într-un mod mai mult sau mai puțin arbitrar dezbateri care nu sunt astfel în realitate – cum ar fi, de pildă, întrebarea dacă un anumit pretendent la titlul de scriitor (etc.) face parte din populația de scriitori – înseamnă a uita că acest câmp de producție culturală este locul unor lupte care, prin impunerea definiției dominante a scriitorului, vizează chiar delimitarea tuturor celor care au dreptul să participe la lupta pentru definiția scriitorului.

Această luptă în jurul limitelor grupului și al condițiilor de apartenență nu este deloc una abstractă: realitatea oricărei producții culturale și chiar ideea de scriitor se pot transforma radical prin simpla augmentare a numărului indivizilor care au un cuvânt de spus în chestiunile literare. De unde rezultă că orice anchetă urmărind, de pildă, să stabilească proprietățile scriitorilor sau ale artiștilor la un moment dat își predetermină rezultatul în decizia inaugurală prin care delimitează populația supusă analizei statistice.[12]

Nu se poate ieși din cerc decât înfruntându-l ca atare. Ancheta este cea care trebuie să înregistreze definițiile în vigoare, cu imprecizia inerentă utilizărilor lor sociale, și să furnizeze mijloacele de a-i descrie bazele sociale: de exemplu, analizând statistic cum se distribuie între producătorii de cărți (social caracterizați) diverși indici de recunoaștere a lor ca scriitori (precum prezența pe liste sau în palmaresuri) conferiți de diverse instanțe de consacrare (academii, sisteme de învățământ, autori de liste etc.) și examinând cum se distribuie în spațiul astfel construit autorii de liste sau de palmaresuri și definițiile scriitorului, ar trebui să se ajungă la determinarea factorilor care condiționează accesul la diferitele forme ale statutului de scriitor, așadar, la determinarea conținutului implicit și explicit al definițiilor respective.

Însă cercul se mai poate rupe și construind un model al *procesului de canonizare care duce la instituția scriitorilor*, printr-o analiză a diferitelor forme pe care le-a îmbrăcat panteonul literar, în diferite epoci, în diferitele *palmaresuri* propuse atât de documente – manuale, scrieri alese etc. –, cât și în monumente – portrete, statui, busturi sau medalioane ale unor „oameni de seamă" (să ne gândim, de pildă, la tot ce sesizează Francis Haskell în tabloul lui Delaroche, pictat în 1837 în hemiciclul Școlii de Arte Frumoase și figurând

[12] Bineînțeles, același lucru este valabil și pentru anchete care vor să stabilească *palmaresuri* ale scriitorilor sau artiștilor, anchete care predetermină clasamentul prin determinarea populației demne de a participa la stabilirea lui (*cf.* Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Minuit, Paris, 1984, anexa 3, „Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges").

panteonul artiștilor consacrați ai momentului[13]). Cumulând metode diferite, am putea încerca să urmărim procesul de consacrare în diversitatea formelor și manifestărilor sale (inaugurarea unor statui sau plăci comemorative, atribuirea numelor de străzi, înființarea unor societăți de comemorare, includerea în programele școlare etc.), să observăm fluctuațiile cotei de popularitate a diverșilor autori (urmărind graficul cărților sau articolelor scrise despre ei), să surprindem logica luptelor de reabilitare etc. Cred că nu ar fi deloc de neglijat contribuția unui asemenea travaliu de conștientizare a procesului de inculcare, conștientă sau inconștientă, care ne face să acceptăm ierarhia instituită ca decurgând de la sine.[14]

Luptele pentru definiție (sau clasament) au ca miză stabilirea *frontierelor* (între genuri sau discipline sau între modurile de producție în interiorul aceluiași gen) și, în consecință, a ierarhiilor. A defini frontierele, a le apăra, a controla intrările înseamnă a apăra ordinea instituită în câmp. Într-adevăr, creșterea volumului populației producătorilor este una dintre principalele medieri prin care schimbările externe afectează raporturile de forță din interiorul câmpului: marile bulversări apar în urma invaziei nou-veniților care, doar în virtutea numărului și a calității lor sociale, aduc inovații în materie de produse sau de tehnici de producție și tind sau pretind să impună, într-un câmp de producție care își este sieși propria piață, un nou mod de evaluare a produselor.

Există deja într-un câmp dacă produci efecte în el, chiar dacă acestea sunt simple reacții de rezistență sau de excludere. Rezultă că nu e deloc ușor pentru dominanți să se apere împotriva amenințării pe care o reprezintă orice redefinire a dreptului de intrare, explicită sau implicită, fără să le acorde acces la existență, prin simplul fapt de a-i combate, celor pe care vor să-i excludă. Théâtre-Libre există în mod real în subcâmpul teatral imediat ce devine obiectul unor atacuri lansate de apărătorii oficiali ai teatrului burghez – care, de altfel, au contribuit efectiv la grăbirea recunoașterii sale. Și am putea continua cu tot felul de situații în care membrii cu drept deplin ai câmpului sunt condamnați să penduleze, cum se

[13] Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France*, Phaeton Press, Londra, 1976.

[14] O ilustrare a unei astfel de analize poate fi găsită, pentru panteonul filosofic american, în studiul lui B. Kuklick, „Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume, Kant", *in* R. Rorty, J. B. Schneewind, Q. Skinner (ed.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, pp. 125-139.

întâmplă în problemele de onoare și în toate luptele simbolice, între atitudinea de dispreț – care, dacă nu e înțeleasă, riscă să treacă drept neputință sau lașitate demnă de dispreț – și condamnare sau denunțare, care, orice s-ar spune, antrenează o formă de recunoaștere.

Una dintre cele mai caracteristice proprietăți ale unui câmp este gradul în care limitele sale dinamice, care se întind cât se întinde puterea efectelor sale, sunt convertite într-o frontieră juridică, protejată de un drept de intrare explicit codificat, cum ar fi deținerea unor titluri școlare, reușita la un concurs etc. sau de măsuri de excludere și de discriminare cum sunt legile vizând să asigure un *numerus clausus*. Un grad ridicat de codificare a intrării în joc este dublat de existența unei reguli explicite a jocului și de un consens minimal asupra acestei reguli; în schimb, unui grad scăzut de codificare îi corespund stări ale câmpului în care însăși regula jocului este în joc și se face pe parcursul jocului. Câmpurile literar și artistic se caracterizează, spre deosebire mai ales de câmpul universitar, printr-un grad foarte slab de codificare și, în același timp, prin extrema permeabilitate a frontierelor și extrema diversitate a definiției *posturilor* pe care le oferă și a principiilor de legitimitate care se înfruntă aici: analiza proprietăților agenților demonstrează că nu se pretinde nici capitalul economic moștenit ca în câmpul economic, nici capitalul școlar ca în câmpul universitar sau chiar ca în unele sectoare ale câmpului puterii, cum ar fi înalta funcție publică.[15]

Însă, tocmai fiindcă este unul dintre acele *locuri incerte* ale spațiului social care oferă posturi prost definite, mai degrabă urmând a fi inventate decât gata inventate, și, de aceea, extrem de elastice și fără prea multe exigențe, precum și perspective foarte incerte și extrem de dispersate (spre deosebire, de pildă, de funcția publică sau de Universitate), câmpul literar și artistic atrage și primește agenți foarte diferiți între ei prin proprietățile și dispozițiile lor, deci prin ambițiile lor, dispunând adesea de suficiente mijloace de asigurare și de securitate pentru a refuza să se mulțumească cu o carieră universitară sau de funcționar și pentru a înfrunta riscurile acestei meserii care nu este tocmai o meserie.

---

[15] Așa se face că doar puțin peste o treime dintre scriitorii eșantionului studiat de Rémy Ponton au studii superioare, duse sau nu până la capăt (*cf.* Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., p. 43). Pentru comparația, sub acest raport, dintre câmpul literar și celelalte câmpuri, vezi C. Charle, „Situation du champ littéraire", *Littérature*, nr. 44, 1981, pp. 8-20.

„Profesia" de scriitor sau de artist este, într-adevăr, una dintre cele mai puțin codificate cu putință; dar și una dintre cele mai puțin capabile să-i definească (și să-i satisfacă) complet pe toți cei care se reclamă de la ea și care, de cele mai multe ori, nu-și pot asuma această funcție, pe care o consideră principală, decât cu condiția de a avea o a doua profesie care să le asigure venitul de bază. Însă există și beneficii subiective de pe urma acestui dublu statut, identitatea declarată îngăduind, de pildă, să te poți bucura de toate micile meserii, așa-zise de subzistență, oferite chiar de profesia respectivă – cum sunt cele de redactor sau de corector în cadrul editurilor – sau de unele instituții înrudite: jurnalismul, televiziunea, radioul etc. Aceste ocupații, care au un echivalent în profesiunile artistice, fără a mai vorbi de cinematografie, au marea calitate de a-i plasa pe ocupanții lor în centrul „mediului", acolo unde circulă informațiile care fac parte din competența specifică a scriitorului și a artistului, unde se nasc relațiile și se dobândesc protecțiile utile accesului la publicare și unde se cuceresc câteodată pozițiile de putere specifică – statutul de editor, de director de revistă, coordonator de colecție sau de lucrări colective – care pot contribui la creșterea capitalului specific prin recunoașterea și aprecierile elogioase obținute din partea celor proaspăt intrați în breaslă în schimbul publicării, patronării, consilierii etc.

Exact din aceleași motive câmpul literar este atât de atrăgător și de primitor pentru toți cei care posedă toate însușirile dominanților, *mai puțin una*, aceea de a fi „rude sărace" ale marilor dinastii burgheze[16], aristocrați ruinați sau scăpătați, membri ai unor minorități stigmatizate și respinse din celelalte poziții dominante, mai cu seamă din înaltele funcții publice, și pe care identitatea lor socială precară și contradictorie îi predispune oarecum să ocupe poziția, contradictorie, de dominați printre dominanți. Așa se face, de pildă, că, dacă exceptăm teatrul „burghez", care visează o conivență imediată între autor și publicul său, discriminarea rasială este, foarte global vorbind, mai puțin prezentă în câmpul intelectual și artistic decât în celelalte câmpuri; în orice caz, ea este, probabil, mai puțin prezentă – datorită ponderii stilului și a stilului de viață în personajul scriitorului sau al artistului – decât discriminarea pur socială (a cărei țintă sunt mai ales provincialii) pentru care stau mărturie nenumăratele manifestări ale disprețului de clasă în cadrul polemicilor.

---

[16] *Cf.* S. Miceli, „Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des Anatoliens au Brésil", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 5-6, 1975, pp. 162-182.

Illusio și opera de artă ca fetiș

Luptele pentru monopolul definiției modului de producție culturală legitimă contribuie la reproducerea continuă a credinței în joc, a interesului pentru joc și mizele lui, a acelei illusio care le-a produs. Fiecare câmp produce forma sa specifică de illusio, în sensul de investiție în jocul care smulge agenții din indiferență și îi dispune și îi împinge să opereze distincțiile pertinente din punct de vedere al logicii câmpului, să distingă ceea ce este important („ceea ce contează pentru mine", interest, în opoziție cu „ceea ce mi-e egal", in-diferent). Dar este la fel de adevărat și că o anumită formă de adeziune la joc, de credință în joc și în valoarea mizelor, care face ca jocul să merite efortul de a fi jucat, se află la baza funcționării jocului și că pe complicitatea agenților în illusio se întemeiază concurența care îi opune și care face jocul însuși. Pe scurt, illusio este condiția funcționării unui joc al cărui produs, cel puțin în parte, este ea însăși.

Această participare interesată la joc se instaurează în relația conjuncturală dintre un *habitus* și un câmp, două instituții istorice care au în comun faptul de a fi animate (cu câteva discordanțe) de aceeași lege fundamentală; ea este însăși relația respectivă. Prin urmare, nu are nimic în comun cu acea emanație a unei *naturi umane* pe care o desemnăm de obicei prin banalul „interes".

Așa cum demonstrează istoria și sociologia comparată și mai ales analiza societăților precapitaliste – sau a câmpurilor de producție culturală din societățile noastre –, forma particulară de *illusio* pe care o presupune câmpul economic, adică interesul economic în sensul utilitarismului și în cel al economiei, nu e decât un caz particular dintr-o serie nesfârșită de forme de interes observate în mod real; ea este, totodată, condiția și rezultatul emergenței câmpului economic care se constituie instituind ca lege fundamentală căutarea maximizării profitului bănesc. Deși este tot o instituție istorică, la fel ca *illusio* artistică, *illusio* economică – înțeleasă ca interes pentru jocul bazat pe interesul economic în sens restrâns – se prezintă sub toate aparențele universalității logice. Pareto are marele merit de a fi expus foarte clar această iluzie a universalității care străbate întreaga teorie economică atunci când a opus acele comportamente „determinate de uzanțe", cum ar fi gestul de a-ți scoate pălăria atunci când intri într-un salon, comportamentelor care sunt rezultatul unor „raționamente logice" întemeiate pe experiență, cum ar fi decizia de a cumpăra o mare cantitate de grâu.[17]

---

[17] Vilfredo Pareto, *Manuel d'économie politique*, Droz, Genève, 1964, p. 41.

Prin forma particulară de reglare a practicilor și a reprezentărilor pe care le impune, fiecare câmp (religios, artistic, științific, economic etc.) oferă agenților o formă legitimă de realizare a dorințelor, întemeiată pe o formă particulară de *illusio*. Tocmai în relația dintre sistemul de dispoziții, produs în totalitate sau în parte de structura și funcționarea câmpului, și sistemul potențialităților obiective oferite de câmp se definește, în fiecare caz, sistemul satisfacțiilor (real) dezirabile și se nasc strategiile rezonabile cerute de logica imanentă a jocului (însoțite sau nu de o reprezentare explicită a jocului).[18]

Producătorul *valorii operei de artă* nu este artistul, ci câmpul de producție, în calitate de univers al credinței, produce valoarea operei de artă *ca fetiș*, producând credința în puterea creatoare a artistului. Dat fiind faptul că opera de artă nu există ca obiect simbolic dotat cu valoare decât dacă este cunoscută și recunoscută, adică social instituită ca operă de artă de către spectatori dotați cu dispoziția și competența estetice necesare pentru a o cunoaște și recunoaște, știința operelor are ca obiect nu numai producerea materială a operei, ci și producerea valorii operei sau, ceea ce este același lucru, a credinței în valoarea operei.

Prin urmare, ea trebuie să țină cont nu numai de producătorii direcți ai operei în materialitatea ei (artist, scriitor etc.), ci și de toți agenții și instituțiile care participă la producerea valorii operei prin producerea credinței în valoarea artei în general și în valoarea distinctivă a unei anumite opere de artă (adică critici, istorici ai artei, editori, directori de galerii, vânzători, conservatorii de muzeu, mecena, colecționari, membri ai instanțelor de consacrare – academii, saloane, jurii etc.) și de toate instanțele politice și administrative care dețin o competență în materie de artă (deverse ministere – în funcție de epocă – Direcția Muzeelor Naționale, Direcția Artelor Frumoase etc.) care pot interveni pe piața de artă, fie prin verdicte de consacrare, asortate sau nu cu avantaje economice (achiziții, subvenții, premii, burse etc.), fie prin măsuri de reglementare (avantaje fiscale oferite diverșilor mecena sau colecționarilor etc.). Nu trebuie uitați nici membrii instituțiilor care participă la producerea producătorilor (școli de

[18] Doar foarte puțini agenți, și rar, mai ales în momentele de criză, acced la o reprezentare conștientă și explicită a jocului ca joc, care subminează învestirea în joc, adică *illusio*, văzând-o așa cum este ea obiectiv (pentru un observator străin jocului, indiferent), deci ca o ficțiune istorică sau, cum ar spune Durkheim, ca „o iluzie bine întemeiată".

arte frumoase etc.) și la producerea consumatorilor capabili să recunoască opera de artă ca atare, deci, ca valoare, începând cu profesorii și părinții, răspunzători de inculcarea inițială a dispozițiilor artistice.[19]

Altfel spus, știința artei nu-și poate lua în stăpânire propriul ei obiect decât despărțindu-se nu doar de istoria tradițională a artei – care sucombă fără a combate „fetișismul numelui maestrului", de care vorbea Benjamin –, dar și de istoria socială a artei care nu se desprinde decât aparent de presupozițiile celei mai tradiționale construcții a obiectului; într-adevăr, limitându-se la o analiză a condițiilor sociale de producere a artistului singular (surprinse mai ales prin prisma originii sociale și a formației sale), se vede nevoită să preia esențialul din modelul tradițional al „creației" artistice care face din artist unicul producător al operei de artă și al valorii ei – chiar și atunci când se oprește asupra destinatarilor sau comanditarilor operei, dar omite să-și pună vreodată problema contribuției lor la crearea valorii operei și a creatorului.

Credința colectivă în joc (*illusio*) și în valoarea sacră a mizelor acestuia este condiția și, totodată, produsul funcționării jocului; ea este cea care se află, prin urmare, la originea puterii de consacrare care permite artiștilor consacrați să-și impună anumite produse, prin miracolul semnăturii (sau al mărcii), ca obiecte *sacre*. Pentru a înțelege travaliul colectiv care a produs-o, ar trebui să reconstituim circulația nenumăratelor acte de credit care se schimbă între toți agenții angajați în câmpul artistic; evident, între artiști, cu expozițiile de grup sau prefețele prin care autorii consacrați îi consacră pe cei tineri, care îi consacră, în schimb, ca maeștri sau șefi de școală, între artiști și mecena sau colecționari, între artiști și critici, mai ales criticii de avangardă care se consacră obținând consacrarea artiștilor pe care îi apără sau recurgând la redescoperiri ori reevaluări ale unor artiști minori în care își angajează și își testează puterea de a consacra ș.a.m.d.

Un lucru este sigur: nu ar avea nici un sens să căutăm garantul sau garanția ultimă a acestei monede fiduciare care este puterea de consacrare în afara rețelei relațiilor de schimb care o produc și o fac să circule, adică

---

[19] Robert Hughes invocă, încercând să explice explozia prețurilor în domeniul picturii, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea – pe lângă factori economici propriu-ziși, cum ar fi colosala lichiditate a averilor – creșterea numerică a tuturor profesiilor angajate în câmpul artistic și, corelativ, diferențierea operațiilor care tind să facă din opera de artă un tezaur sacru (*cf.* Robert Hughes, „On Art and Money", *The New York Review of Books*, vol. XXI, nr. 19, 6 decembrie 1984, pp. 20-27).

într-un fel de bancă centrală care ar fi cauțiunea ultimă a tuturor actelor de credit. Acest rol de bancă centrală l-a avut, până la mijlocul secolului al XIX-lea, Academia, deținătoare a monopolului definiției legitime a artei și a artistului, a *nomos*-ului – principiu legitim de viziune și diviziune care trasează granița dintre artă și nonartă, dintre „adevărații" artiști, demni de a fi expuși public și oficial, și ceilalți, aruncați în groapa aneantizării de refuzul juriului. Instituționalizarea anomiei – produs al constituirii unui câmp de instituții puse în situația de a concura pentru legitimitate artistică – a dus chiar la dispariția posibilității unei judecăți de ultimă instanță și a destinat artiștii unei lupte interminabile pentru o putere de consacrare care nu mai poate fi dobândită și consacrată decât în și prin lupta însăși.

Rezultă că nu se poate întemeia o adevărată știință a operei de artă decât cu condiția smulgerii din *illusio* și a suspendării relației de complicitate și de conivență care unește orice om cultivat de jocul cultural. Atunci se poate constitui acest joc ca obiect, fără a uita însă că această *illusio* face parte din chiar realitatea care trebuie înțeleasă și inserată în modelul menit să o explice, împreună cu tot ceea ce contribuie la producerea și menținerea ei, precum discursurile critice, care participă la producerea valorii operei de artă pe care se preface că doar o înregistrează. Dacă se impune să renunțăm la discursul de celebrare, care se vrea a fi un act de „re-creație" reeditând „creația" primă[20], nu trebuie să uităm cumva nici că acest discurs și reprezentarea producției culturale la acreditarea căreia contribuie fac parte din definiția completă a acestui proces de producție de-a dreptul singular, cu titlul de condiții ale creării sociale a „creatorului" ca fetiș.

Poziție, dispoziție și luare de poziție

Câmpul este o rețea de relații obiective (de dominare sau de subordonare, de complementaritate sau antagonism etc.) între poziții: de pildă, cea care corespunde unui gen ca romanul sau unei subcategorii ca romanul

---

[20] După cum se va vedea, nașterea privirii estetice ca privire „pură", capabilă să aprecieze opera în ea însăși și pentru ea însăși, deci ca „finalitate fără scop", este legată de instituirea sau instituția [în original, indecidabil: *institution* – n.tr.] operei de artă ca obiect al contemplării, odată cu apariția galeriilor particulare, apoi publice, a muzeelor și cu dezvoltarea paralelă a unui corp de profesioniști desemnați să conserve opera de artă, material și simbolic; precum și de inventarea progresivă a „artistului" și a reprezentării producției artistice ca o „creație" purificată de orice determinare și de orice funcție socială.

monden sau, dintr-un alt punct de vedere, cea pe care o marchează o revistă, un salon sau un cenaclu ca locuri de întâlnire pentru un grup de producători. Fiecare poziție este obiectiv definită prin relația ei obiectivă cu celelalte poziții sau, altfel spus, prin sistemul proprietăților pertinente, adică eficiente, care o pot situa în raport cu toate celelalte în structura distribuției globale a proprietăților. Toate pozițiile depind, în chiar existența lor și în determinările pe care le impun ocupanților, de situația lor actuală și potențială în structura câmpului, adică în structura distribuției speciilor de capital (sau de putere) care, odată posedate, impun obținerea unor profituri specifice (cum este prestigiul literar), puse în joc în cadrul câmpului. Diferitelor poziții (care, într-un univers atât de puțin instituționalizat cum este câmpul literar sau artistic[21], nu pot fi percepute decât prin proprietățile ocupanților) le corespund luări de poziție omoloage, opere literare sau artistice, firește, dar și acte și discursuri politice, manifeste sau polemici etc. – de unde și necesitatea de a respinge alternativa dintre lectura internă a operei și explicarea acesteia prin condițiile sociale ale producerii și consumului ei.

Într-o fază de echilibru, *spațiul pozițiilor* tinde să comande *spațiul luărilor de poziție*. Chiar în „interesele" specifice, asociate diferitelor poziții din câmpul literar, trebuie căutat fundamentul luărilor de poziție literare (etc.), până și al luărilor de poziție politice din afara câmpului. Istoricii, care aveau obiceiul de a parcurge drumul invers, au sfârșit prin a descoperi, odată cu Robert Darnton, cât de mult putea datora o revoluție

---

[21] Nu se câștigă nimic prin înlocuirea noțiunii de câmp literar cu cea de „instituție": dincolo de faptul că riscă să inducă, prin conotațiile ei durkheimiene, o imagine consensuală despre un univers extrem de conflictual, această noțiune scoate din scenă una dintre proprietățile cele mai semnificative ale câmpului literar: *gradul lui scăzut de instituționalizare*. Fapt vizibil, printre alte indicii, în absența totală a arbitrajului și garanției juridice sau instituționale în conflictele de prioritate sau de autoritate și, mai general, în luptele pentru apărarea sau cucerirea pozițiilor dominante. Să luăm, de pildă, conflictele dintre Breton și Tzara. La „Congresul pentru stabilirea directivelor și apărarea spiritului modern" organizat de Breton, acestuia nu-i mai rămâne decât să prevadă intervenția poliției în caz de dezordine și, în cursul ultimului asalt îndreptat împotriva lui Tzara, din seara reprezentării piesei *Le Cœur à Barbe*, recurge la insulte și lovituri (cu o lovitură de baston îi rupe brațul lui Pierre de Massot), în timp ce Tzara cheamă poliția (*cf.* J.-P. Bertrand, J. Dubois și P. Durand, „Approche institutionnelle du premier surréalisme. 1919-1924", *Pratiques*, nr. 38, 1983, pp. 27-53).

politică contradicțiilor și conflictelor din „Republica Literelor"[22]. Artiștii nu *resimt* cu adevărat relația lor cu „burghezul" decât prin relația pe care o au cu „arta burgheză" sau, într-un plan mai larg, cu agenții sau instituțiile care exprimă sau încarnează necesitatea „burgheză" chiar în interiorul câmpului, cum o face „artistul burghez". Pe scurt, determinările externe nu se exercită niciodată decât prin intermediul forțelor și formelor specifice ale câmpului, adică după ce au fost supuse unei *restructurări* cu atât mai importante, cu cât câmpul este mai autonom, mai capabil să-și impună logica specifică, adică obiectivarea întregii sale istorii în instituții și mecanisme.[23]

Așadar, numai luând în considerare logica specifică a câmpului ca spațiu al unor poziții și luări de poziție actuale și potențiale (spațiu al posibilelor sau spațiu problematic) se poate înțelege în mod adecvat forma pe care o pot îmbrăca forțele externe, după ce au fost retraduse conform acestei logici, fie că vorbim de determinările sociale care operează prin intermediul *habitus*-urilor producătorilor, durabil modelate, fie de cele care se exercită asupra câmpului chiar în momentul producerii operei, cum ar fi o criză economică sau o mișcare de expansiune, o revoluție sau o epidemie.[24] Altfel spus, determinările economice sau morfologice nu se exercită decât prin intermediul structurii specifice a câmpului și pot urma nebănuite căi, expansiunea economică poate, de pildă, să-și exercite

---

[22] *Cf.* mai ales R. Darnton, „Policing Writers in Paris circa 1750", *Representations*, nr. 5, 1984, pp. 1-32.

[23] După cum se știe, sociologia care leagă direct caracteristicile operelor de originea socială a autorilor (*cf.*, de exemplu, Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris, 1958) sau de grupurile care erau destinatarii lor reali (comanditari) sau presupuși (*cf.*, de pildă, Frédéric Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, sau Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1956) gândește raportul dintre lumea socială și operele culturale în logica *reflectării*, ignorând efectul de *refracție* pe care îl exercită câmpul de producție culturală.

[24] Dacă admitem că un eveniment cum a fost ciuma neagră din vara anului 1348 imprimă direcțiile generale ale unei schimbări globale în temele picturii (imaginea lui Cristos, raporturile dintre personaje, proslăvirea Bisericii etc.), acestea sunt reinterpretate și retraduse în funcție de tradiții specifice, asociate unor particularități locale ale câmpului în curs de constituire, cum bine atestă faptul că ele îmbracă forme diferite la Florența și la Siena (*cf.* M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton University Press, Princeton, 1951).

efectele majore prin medieri de tipul creșterii volumului producătorilor sau al publicului cititor ori spectator.

Câmpul literar (etc.) este un câmp de forțe care acționează asupra tuturor celor ce intră în el într-un mod discriminativ, în funcție de poziția ocupată (să zicem, pentru a alege niște puncte foarte îndepărtate, autor dramatic de succes și poet de avangardă), dar este, în același timp, un câmp de lupte pentru concurență care tind să mențină sau să transforme acest câmp de forțe. Iar luările de poziție (opere, manifeste sau manifestări politice etc.) – pe care putem și trebuie să le tratăm, pentru nevoile analizei, ca un „sistem" de opoziții – nu sunt rezultatul unei forme oarecare de acord obiectiv, ci produsul și miza unui permanent conflict. Cu alte cuvinte, principiul generator și unificator al acestui „sistem" este însăși lupta.

Corespondența dintre o anumită poziție și o anumită luare de poziție nu se stabilește direct, ci doar prin medierea celor două sisteme de diferențe, de abateri diferențiale, de opoziții pertinente în care acestea sunt inserate (se va putea constata astfel că diferitele genuri, stiluri, forme, maniere etc. sunt unele față de celelalte ceea ce sunt între ei autorii corespondenți). Fiecare luare de poziție (tematică, stilistică etc.) se definește (obiectiv și uneori intenționat) prin raportare la universul luărilor de poziție și la *problematica* lui ca *spațiu al posibilelor* indicate sau sugerate aici; ea își extrage *valoarea* distinctivă din relația negativă prin care este conectată cu luările de poziție coexistente, la care trimite obiectiv și care o determină delimitând-o. Rezultă, de pildă, că sensul și valoarea unei luări de poziție (gen artistic, operă particulară etc.) se schimbă automat, chiar dacă ea rămâne egală cu sine însăși, în momentul în care se schimbă universul opțiunilor substituibile, simultan oferite spre alegere producătorilor și consumatorilor.

Acest efect se exercită în special asupra operelor așa-zis clasice, care nu încetează să se schimbe pe măsură ce se schimbă universul operelor coexistente. Fenomenul este foarte vizibil atunci când simpla *repetare* a unei opere din trecut, într-un câmp profund transformat, produce în mod automat un *efect de parodie* (în teatru, de pildă, acest efect marchează o oarecare distanță față de un text practic imposibil de apărat ca atare). Nu este greu de înțeles de ce eforturile scriitorilor de a controla receptarea propriei lor opere sunt întotdeauna parțial condamnate la eșec; fie și numai pentru faptul că însuși efectul operei lor a reușit să transforme condițiile receptării sale și că n-ar fi ajuns să scrie multe dintre lucrurile pe care le-au scris și să le scrie așa cum le-au scris – recurgând, de exemplu, la strategia retorică de a „răsuci butonul în celălalt sens" – dacă li s-ar fi acordat de la bun început ceea ce li se acordă în ultimă instanță.

Se evită astfel eternizarea și absolutizarea pe care le operează teoria literară atunci când transformă în esență transistorică a unui *gen* toate proprietățile pe care acesta le datorează poziției sale istorice într-o structură (ierarhizată) de diferențe. Mișcarea nu presupune, în schimb, că suntem condamnați la imersiunea istorică în singularitatea unei situații particulare: numai analiza comparată a variațiilor proprietăților relaționale, distribuite diferitelor genuri în diferite câmpuri, poate conduce la adevărați invarianți, cum a fi constatarea că ierarhia genurilor (sau, într-un alt univers, cea a disciplinelor) pare să fie permanent și pretutindeni unul dintre principalii factori determinanți ai practicilor de producere și de receptare a operelor.

Prin urmare, obiectul propriu al științei operei de artă este *relația dintre două structuri*: cea a relațiilor obiective dintre pozițiile din câmpul de producție (și dintre producătorii care le ocupă) și cea a relațiilor obiective dintre luările de poziție din spațiul operelor. Înarmată cu ipoteza omologiei dintre cele două structuri și instaurând un du-te-vino între cele două spații și între informațiile identice propuse aici sub înfățișări diferite, cercetarea poate cumula informația pe care o livrează *simultan* operele citite în interrelațiile lor și proprietățile agenților sau ale pozițiilor lor, aprehendate și ele în relațiile lor obiective: o anumită strategie stilistică poate deveni, astfel, punctul de plecare al unei cercetări privind traiectoria autorului, la fel cum o anumită informație biografică poate face ca o particularitate formală a operei sau o caracteristică a structurii ei să fie interpretate altfel.

Principiul schimbării operelor se află în câmpul de producție culturală sau, mai precis, în luptele dintre agenți și instituții ale căror strategii depind de interesul pe care îl au – în funcție de poziția ocupată în urma distribuției capitalului specific (instituționalizat sau nu) – de a conserva sau transforma structura acestei distribuții, deci de a perpetua sau submina convențiile în vigoare; însă mizele luptei dintre dominanți și pretendenți, dintre ortodocși și eretici, conținutul însuși al strategiilor la care pot apela pentru a-și atinge interesele depind de spațiul luărilor de poziție deja efectuate care – funcționând ca problematică – tinde să definească spațiul luărilor de poziție posibile și să orienteze astfel căutarea soluțiilor și, în consecință, evoluția producției. Pe de altă parte, oricât de mare ar fi autonomia câmpului, șansele strategiilor conservatoare sau subversive de a reuși depind întotdeauna, într-o oarecare măsură, de întăririle pe care un câmp sau altul le poate găsi în forțe externe (de pildă, o nouă clientelă).

Transformările radicale ale spațiului luărilor de poziție (revoluțiile literare sau artistice) nu pot fi decât produsul unor transformări ale

raporturilor de forță constitutive spațiului pozițiilor, ele însele devenite posibile datorită întâlnirii dintre intențiile subversive ale unei fracțiuni a producătorilor și așteptările unei fracțiuni a publicului (interne și externe), deci datorită unei transformări a raporturilor dintre câmpul intelectual și câmpul puterii. Atunci când un nou grup literar sau artistic ajunge să se impună în câmp, întreg spațiul pozițiilor și spațiul posibilelor corespondente, deci, întreaga problematică, se reconfigurează: odată cu accederea lui la existență, adică la diferență, chiar și universul opțiunilor posibile se modifică; iar producțiile până atunci dominante pot fi, de pildă, retrogradate la statutul de produs declasat sau clasic.

Spațiul posibilelor

Relația dintre poziții și luări de poziție nu are nimic de-a face cu un raport de determinare mecanică. Între ele se interpune, oarecum, spațiul posibilelor, adică spațiul luărilor de poziție realmente efectuate, așa cum apare el prin prisma categoriilor de percepție constitutive unui anumit habitus, altfel spus, ca un spațiu orientat și plin de luări de poziție care se prezintă aici ca potențialități obiective, ca lucruri „de făcut", „mișcări" de lansat, reviste de înființat, adversari de combătut, luări de poziție consolidate care trebuie „depășite" ș.a.m.d.

Pentru a măsura efectul spațiului posibilelor, care acționează ca revelator al dispozițiilor, este suficient – urmând pilda logicienilor, care admit că fiecare individ își are „dublurile" sale în alte lumi posibile, sub forma tuturor oamenilor care ar fi putut fi dacă lumea ar fi fost altfel – să ne imaginăm ce ar fi putut fi Barcos, Flaubert sau Zola dacă ar fi găsit, într-o altă stare a câmpului, un alt prilej de a-și valorifica dispozițiile.[25] Exact același lucru îl facem în mod spontan atunci când, în fața unei opere muzicale îndepărtate, ne întrebăm dacă e mai logic să fie folosit clavecinul, instrument pentru care a fost concepută, sau să fie înlocuit cu pianul fiindcă „dublul" autorului care ar fi compus într-o lume având acest instrument ar fi folosit pianul; știind bine că, totuși, compunând pentru acest instrument, compozitorul virtual nu și-ar fi actualizat, probabil, în același fel intențiile, care ar fi fost, la rândul lor, altele.

---

[25] *Cf.* D. Lewis, „Counterpart Theory and Quantified Modal Logic", *Journal of Philosophy*, nr. 5, 1968, pp. 114-115 și J. C. Pariente, „Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles", *Langages*, nr. 66, 1982, pp. 37-65.

Moștenirea dobândită în urma travaliului colectiv se prezintă, astfel, fiecărui agent ca un spațiu al posibilelor, deci ca un ansamblu de *constrângeri* probabile, condiție și replică a unui ansamblu de utilizări *posibile*. Celor care gândesc în alternative simple trebuie să li se reamintească faptul că, în astfel de probleme, libertatea absolută, pe care o exaltă apărătorii spontaneității creatoare, nu aparține decât naivilor și ignoranților. Să intri într-un câmp de producție culturală, achitând un drept de intrare care constă, în esență, în dobândirea unui *cod specific* de conduită și de exprimare, e unul și același lucru cu a descoperi universul limitat al *libertăților sub constrângeri* și al *potențialităților obiective* pe care le propune: probleme de rezolvat, opțiuni stilistice sau tematice de exploatat, contradicții de depășit, chiar rupturi revoluționare de înfăptuit.[26]

Îndrăznelile cercetării inovatoare sau revoluționare nu au nici o șansă de a fi concepute decât dacă există potențial în interiorul sistemului posibilelor deja realizate, ca niște *lacune structurale* care par să aștepte și să-și cheme rezolvarea, ca niște direcții potențiale de dezvoltare, ca niște căi posibile de cercetare. Mai mult decât atât, ele trebuie să aibă și șansa de a fi primite[27], adică acceptate și recunoscute ca fiind „rezonabile", cel puțin de către un număr mic de oameni, aceiași care ar fi putut, probabil, să le conceapă.[28] La fel cum gusturile (satisfăcute) ale consumatorilor sunt parțial determinate de starea ofertei (până într-acolo încât, cum a arătat Haskell, orice schimbare importantă a naturii și numărului operelor oferite contribuie la determinarea unei schimbări în preferințele manifestate), și orice

[26] Aceeași constatare este valabilă pentru orice câmp de producție culturală, în special pentru câmpul științific, unde înfruntarea dintre „programele de cercetare științifică", cum spune Lakatos, exercită un puternic efect structurant asupra reprezentărilor și practicilor științifice.

[27] Cazul „Incoerenților" ilustrează perfect acest mecanism: ei au inventat o groază de lucruri pe care pictorii conceptuali le-au reinventat după ei, însă, nefiind luați în serios, nu s-au putut lua ei înșiși în serios și, în consecință, invențiile lor au trecut neobservate, inclusiv în propriii lor ochi. *Cf.* D. Grojnowski, „Une avant-garde sans avancée: les «Arts incoherents». 1882-1889", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 40, 1981, pp. 73-86.

[28] Pentru „a intui" ce reprezintă aceste invenții istorice devenite familiare – de exemplu, „Salonul Refuzaților", „vernisajul", „petiția" etc. –, este necesar un efort de a le gândi prin analogie cu o experiență similară introducerii cuvântului *jogging* și a practicii respective, care face ca acel personaj în șort, tricou și cu o șapcă viu colorată, care aleargă pe trotuare, printre trecători, și care cu zece ani în urmă ar fi fost privit ca un excentric, chiar ca un nebun, să treacă aproape *neobservat*.

act de producție depinde parțial de starea spațiului producțiilor posibile, expuse concret percepției sub forma unor alternative practice între proiecte concurente, mai mult sau mai puțin total incompatibile (nume proprii sau concepte în *-ism*), ceea ce face ca fiecare dintre aceste proiecte să fie o punere în discuție pentru susținătorii tuturor celorlalte proiecte.

Acest spațiu al posibilelor se impune tuturor celor care au interiorizat logica și necesitatea câmpului ca un fel de *transcendental istoric*, un sistem de categorii (sociale) de percepție și de apreciere, de condiții sociale de posibilitate și de legitimitate care, cum fac conceptele de genuri, școli, stiluri, forme, definesc și delimitează granița dintre ceea ce poate fi gândit și ceea ce nu poate fi gândit, adică atât universul limitat al potențialităților susceptibile de a fi gândite și realizate la un moment dat (libertatea), cât și sistemul constrângerilor în interiorul cărora se determină ceea ce e de făcut și de gândit (necesitatea). Autentică *ars obligatoria*, cum spunea scolastica, el definește, în maniera gramaticii, spațiul a ceea ce este posibil (a ceea ce poate fi conceput) în limitele unui anumit câmp, făcând din fiecare „alegere" operată (în materie de punere în scenă, de pildă) un fel de *opțiune* gramatical adecvată (spre deosebire de acele alegeri în virtutea cărora se spune despre autorul lor că „face ce se nimerește"); dar el mai este și o *ars inveniendi* care permite inventarea unei diversități de soluții acceptabile în limitele gramaticalității (nu au fost încă epuizate posibilitățile înscrise în gramatica punerii în scenă instituită de Antoine). Astfel, acest spațiu este, probabil, ceea ce face ca orice producător cultural să fie iremediabil situat și datat în măsura în care participă la *aceeași problematică* ca și ansamblul contemporanilor săi (în sens sociologic). Pentru Diderot nu există Nou Roman, chiar dacă Robbe-Grillet îi poate vedea o anticipare în *Jacques fatalistul*, proiectând anacronic spațiul posibilelor.

Datorită faptului că sistemul schemelor de gândire – care este, în parte, produsul interiorizării opozițiilor constitutive structurii câmpului – este împărtășit de ansamblul participanților și de o parte mai mult sau mai puțin importantă a publicului (mai cu seamă sub forma unor opoziții funcționând ca principii de viziune și diviziune, de marcaj, de decupaj și de cadraj), el furnizează o formă de obiectivitate dotată cu necesitatea transcendentă a evidențelor împărtășite, adică universal admise (în limitele câmpului) ca înțelegându-se de la sine.[29]

---

[29] Vorbind, pentru o mai ușoară înțelegere, de *cadraj*, risc să evoc în mintea cititorului noțiunea goffmaniană de cadru *(frame)*, concept anistoric de care vreau să mă

Cert este că, cel puțin în sectorul producției pentru producători și, fără îndoială, dincolo de el, interesul propriu-zis stilistic sau tematic pentru o anume alegere și toate mizele pure, adică pur interne, ale cercetării estetice (sau, în altă parte, științifice) *maschează*, chiar în ochii celor care fac aceste alegeri, profiturile materiale sau simbolice care le sunt asociate (cel puțin într-un final) și nu se prezintă decât în mod excepțional ca atare, în logica calculului cinic. Schemele de percepție și de apreciere specifice care structurează percepția jocului și a mizelor – care reproduc, în logica lor proprie, diviziunile fundamentale ale spațiului pozițiilor (de pildă, artă „pură" / artă „comercială", „boem" / „burghez", „malul stâng" / „malul drept" etc.) sau diviziunea genurilor[30] – determină pozițiile care par acceptabile sau atrăgătoare (în logica vocației) sau, dimpotrivă, imposibile, inaccesibile sau inacceptabile (cam același lucru se întâmplă cu „disciplinele" universitare sau „specializările" științifice).

Corespondența, surprinzător de strictă, care se stabilește la un moment dat între spațiul pozițiilor și spațiul dispozițiilor celor care le ocupă nu poate fi explicată decât dacă se ține seama de ceea ce reprezintă, în acel moment, dar și în diferitele faze critice ale fiecărei cariere artistice (etc.), spațiul posibilităților oferite – adică diferitele genuri, școli, stiluri, forme, maniere, subiecte etc. –, abordate atât în logica lor internă, cât și în valoarea socială atașată fiecăreia dintre ele datorită poziției sale în spațiul corespondent, și categoriile de percepție și de apreciere social constituite pe care diferiți agenți sau clase de agenți i le aplică.

Așa se face că poezia, cum apare ea în ochii unui tânăr pretendent din anii 1880, nu mai este ce a fost în 1830, nici chiar în 1848, cu atât mai puțin ce va fi în 1980; în primul rând, a devenit o poziție superioară în ierarhia meseriilor literare, care oferă ocupanților, printr-un fel de *efect de castă*, asigurarea, cel puțin subiectivă, a unei superiorități de esență în raport cu toți ceilalți scriitori, ultimul poet (mai ales simbolist) percepându-se ca superior până și celui dintâi dintre romancieri (naturaliști)[31]; mai înseamnă apoi un ansamblu de

---

disociez: acolo unde Goffman vede alternative structurante fundamentale, trebuie căutate structuri istorice provenite dintr-o lume socială situată și datată.

[30] Contractul de lectură dintre emițător și receptor se bazează tocmai pe niște presupoziții împărtășite. Denunțând acest contract, cei responsabili de marile revoluții culturale îi ating pe cititorii obișnuiți în *integritatea lor mentală*, în principiile vitale ale viziunii lor asupra lumii naturale și sociale.

[31] Este exact ceea ce afirmă explicit unul dintre poeții simboliști răspunzându-i lui Huret: „În orice caz, eu îl consider pe cel mai slab poet simbolist evident superior

figuri exemplare – Lamartine, Hugo, Gautier etc. – care au contribuit la compunerea și impunerea personajului și rolului, ale căror opere și presupoziții (identificarea romantică a poeziei cu lirismul, de pildă) definesc *reperele* în raport cu care vor trebui să se situeze toți; sunt reprezentări normative – cea a artistului „pur", indiferent la succes și la verdictele pieței – și mecanisme care, prin sancțiunile lor, le susțin și le dau o eficacitate reală; mai înseamnă, în sfârșit, starea posibilităților stilistice – uzura alexandrinului, îndrăznelile metrice ale generației romantice, deja banalizate etc. – care orientează căutarea unor forme noi.

Ar fi complet nedrept și inutil să încercăm să respingem această exigență de reconstituire în numele faptului, puțin discutabil, că este dificil de realizat în practică. Progresul științific poate consta, în anumite cazuri, în stabilirea presupozițiilor și a petițiilor de principiu pe care le avantajează implicit lucrările ireproșabile – pentru că sunt rezonabile – ale „științei normale" și propunerea unor programe care încearcă să rezolve problemele pe care cercetarea obișnuită le consideră drept rezolvate pentru simplul fapt că nu și le pune. De fapt, cu puțină atenție, se găsesc suficiente mărturii ale reprezentărilor spațiului posibilelor: una este, de pildă, imaginea marilor înaintași în raport cu care ne gândim și ne definim noi înșine: figurile complementare ale lui Taine și Renan pentru o anumită generație de romancieri și cercetători sau perechea antagonistă Mallarmé – Verlaine pentru o întreagă generație de poeți; sau, mai simplu, tocmai reprezentarea exaltată a meseriei de scriitor sau de artist poate orienta aspirațiile unei epoci întregi: „Noua generație literară creștea pătrunsă total de spiritul anilor 1830. Versurile lui Hugo și ale lui Musset, piesele lui Alexandre Dumas și ale lui Alfred de Vigny circulau în colegii în pofida ostilității manifestate de Universitate; nenumărate romane din Evul Mediu, confesiuni

---

oricăruia dintre scriitorii care servesc naturalismul" (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. cit., p. 329). Iată un alt exemplu, Moréas: „Un poem de Ronsard sau de Hugo este artă pură; un roman, fie el de Stendhal sau de Balzac, este artă amestecată. Îmi plac mult psihologii noștri [autorii Anatole France, Paul Bourget sau Maurice Barrès, care țin de așa-zisul «roman psihologic»], dar trebuie să rămână la locul lor, adică mai prejos de poeți" (J. Huret, *ibidem*, p. 92). Alt exemplu, mai puțin eclatant, dar mai aproape de experiența care orientează în mod real alegerile: „La cincisprezece ani, natura îi spune unui tânăr dacă este poet sau dacă trebuie să se mulțumească cu *simpla* proză..." (J. Huret, *ibidem*, p. 299; sublinierea îmi aparține). Se vede ceea ce înseamnă, pentru cineva care a interiorizat puternic aceste ierarhii, trecerea de la poezie la roman. (Diviziunea în caste, separate de frontiere absolute, ignorând continuitățile și suprapunerile reale produce peste tot – de exemplu, în raporturile dintre discipline, cum sunt filosofia și științele sociale, științele pure și științele aplicate etc. – aceleași efecte: *certitudo sui* și refuzul derogării, promovare și devalorizare automată etc.)

lirice, versuri disperate, se fabricau la umbra pupitrelor."[32] Trebuie să mai cităm acest pasaj din *Manette Salomon* în care frații Goncourt sugerează că ceea ce atrage și fascinează în profesia de artist e mai puțin arta însăși, cât viața de artist (după o logică pe care o observăm astăzi în răspândirea diferențială a figurii intelectualului): „În fond, Anatole simțea nu atât chemarea artei, cât era atras de viața de artist. Visa la atelier. Tânjea după el cu imaginația unui student și pornirile firii sale. Ce vedea el erau mai degrabă acele orizonturi ale Boemei care seduc, privite de departe: romanul Mizeriei, smulgerea de orice legătură și regulă, libertatea, indisciplina, dezordinea vieții, hazardul, aventura, neprevăzutul fiecărei zile, evadarea din casa curată și ordonată, scapă-cine-poate de familie și de plictisul de duminică, ridiculizarea burghezului, tot necunoscutul cuprins în voluptatea modelului feminin, munca ce nu dă bătaie de cap, dreptul de a se ascunde tot anul, un veșnic carnaval; iată imaginile și tentațiile care se desprindeau pentru el din cariera riguroasă și severă a artei."[33] Dacă aceste informații – și multe altele la fel, de care textele sunt pline – nu sunt citite ca atare, este pentru că *dispoziția literară* tinde să derealizeze și să dezistoricizeze tot ceea ce evocă realitățile sociale: acest tratament neutralizant reduce multe mărturii autentice despre experiența unui mediu și a unei epoci sau despre instituții istorice – saloane, cenacluri, boemă etc. – la statutul de anecdote obligatorii ale copilăriei și adolescenței literare și înăbușă uimirea pe care ar trebui să o stârnească.

Astfel, câmpul luărilor de poziție posibile se oferă *simțului plasamentului* (în dublul sens) sub forma unei anumite structuri de probabilități, de câștiguri sau de pierderi probabile, atât pe plan material, cât și simbolic. Dar această structură comportă întotdeauna o parte de indeterminare, legată mai ales de faptul că, în special într-un câmp atât de puțin instituționalizat, oricât de stricte sunt necesitățile înscrise în poziția lor, agenții dispun întotdeauna de o marjă obiectivă de libertate (pe care o pot specula sau nu, în funcție de dispozițiile lor „subiective") și că aceste libertăți vin să se adauge jocului de biliard al interacțiunilor structurate, lăsând astfel loc, mai ales în perioadele de criză, unor strategii capabile să submineze distribuția stabilită a șanselor și câștigurilor în favoarea marjei de manevră disponibile.

Ceea ce înseamnă că lacunele structurale ale unui sistem al posibilelor – care nu se livrează niciodată, evident, ca atare experienței subiective

---

[32] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 75 și urm. Ar trebui reproduse în întregime paginile în care A. Cassagne evocă stările de entuziasm juvenil ale lui Maxime Du Camp și Renan, ale lui Flaubert și Baudelaire sau Fromentin.

[33] E. și J. de Goncourt, *Manette Salomon*, UGE, Paris, col. „10/18", 1979, p. 32.

a agenților (în ciuda a ceea ce ar putea lăsa să se creadă reconstrucția *ex post*) – nu pot fi acoperite în virtutea magică a unui soi de tendință a sistemului de a se autocompleta: chemarea pe care o lansează nu e niciodată auzită decât de cei care, datorită poziției lor în câmp, a *habitus*-ului lor și a raportului (deseori discordant) între cele două, sunt suficient de liberi față de constrângerile înscrise în structură pentru a fi în măsură să considere ca fiind propria lor problemă o virtualitate care, într-un sens, nu există decât pentru ei. Ceea ce conferă întreprinderii lor, retrospectiv, aparențele predestinării.

Structură și schimbare: lupte interne și revoluție perpetuă

Apărând din însăși structura câmpului, adică din opozițiile sincronice între poziții antagoniste (dominant/dominat, consacrat/novice, ortodox/eretic, bătrân/tânăr etc.), schimbările care survin continuu în interiorul câmpului de producție restrânsă sunt considerabil independente, în principiul lor, față de schimbările externe, care pot părea că le determină fiindcă le acompaniază cronologic (chiar dacă își datorează o parte din succesul lor ulterior acestei întâlniri „miraculoase" între serii cauzale – generos – independente).

Orice schimbare care survine într-un spațiu de poziții obiectiv definite prin distanța care le separă determină o schimbare generalizată. Ceea ce înseamnă că nu trebuie căutat un loc privilegiat al schimbării. Este adevărat că inițiativa schimbării revine, aproape prin definiție, nou-veniților, adică celor mai tineri, dar și celor mai privați de capital specific, și care – într-un univers unde a exista înseamnă a fi diferit, adică a ocupa o poziție distinctă și distinctivă – nu există decât în măsura în care ajung, fără a avea nevoie să-și dorească acest lucru, să-și afirme identitatea, adică diferența, să o facă cunoscută și recunoscută („să-și facă un nume"), impunând moduri de gândire și de expresie noi, radical diferite de modurile de gândire în vigoare, deci menite să deconcerteze prin „obscuritatea" și „gratuitatea" lor.

Fiindcă luările de poziție se definesc, în cea mai mare parte, negativ, în relația cu altele, ele rămân adesea aproape vide, reduse la o atitudine de sfidare, refuz, ruptură: scriitorii cei mai „tineri" structural (care pot fi aproape la fel de bătrâni biologic ca și „veteranii" pe care pretind că-i depășesc), adică cei mai puțin avansați în procesul de legitimare, resping

ceea ce sunt și fac înaintașii lor mai consacrați, tot ce apare în ochii lor ca „vechituri", poetice sau de altă natură (material perfect pentru *parodie*), și simulează că îndepărtează și toate mărcile *îmbătrânirii sociale*, începând cu semnele consacrării interne (Academia etc.) sau externe (succesul); cât privește autorii consacrați, aceștia văd în caracterul voluntarist și forțat al unor intenții de depășire semnele indiscutabile ale unei „pretenții uriașe și deșarte", cum spunea Zola. Și, de fapt, pe măsură ce se avansează în istorie, adică în procesul de autonomizare a câmpului, cu atât manifestele (e suficient să ne gândim la *Manifestul suprarealismului*) tind să se reducă la pure manifestări ale diferenței (fără să putem conchide totuși că sunt animate de căutarea cinică a distincției).[34]

Cum să nu traduci ca efect al necesității de a te demarca pentru a exista gestul lui Breton – însă exemplele pot continua – de a prefera ruptura cu revista *La Nouvelle Revue Française* a lui Gide și Valéry în locul anexării, atitudine exact opusă gustului pentru nășit și protecție, sau de a-și afirma necruțător diferența în raport cu grupurile concurente – cel al lui Tzara sau al lui Goll și Dermée, care revendică și ei numele de suprarealism[35] pentru propria lor mișcare? Din momentul în care ajunge să ocupe o poziție distinctă, recognoscibilă, în spațiul istoric constituit al operelor coexistente și, implicit, concurente – care conturează, prin relațiile lor reciproce, spațiul luărilor de poziție posibile, prelungiri, depășiri, rupturi –, opera cunoscută și recunoscută îi situează și pe ceilalți, printr-o evaluare în act care determină evoluția *valorii lor distinctive*.

Ar fi nevoie ca, dintr-o astfel de perspectivă, istoria mișcărilor poetice care s-au ridicat, pe rând, împotriva încarnărilor succesive ale figurii exemplare a poetului – Lamartine, Hugo, Baudelaire sau Mallarmé – să fie reconsiderată și, plecând de la marile texte constitutive și legislative – prefețe, programe sau manifeste –, să se redescopere configurația obiectivă a spațiului formelor și figurilor posibile sau imposibile, așa cum o vedeau marii inovatori, precum și imaginea pe care și-o făceau despre misiunea lor revoluționară: forme care urmează a fi îndepărtate (sonet, vers alexandrin, poem și „toarcere poetică"), desființarea unor figuri retorice

[34] Amintesc aici întreaga analiză (*cf.* partea întâi, cap. 2) a logicii conform căreia mișcările artistice se temporalizează, aceeași logică care furnizează *modelul schimbării* așa cum poate fi observat și în celelalte câmpuri.

[35] *Cf.* J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, „Approche institutionnelle du premier surréalisme. 1919-1924", *art. cit.*

(comparație, metaforă), exilarea oricăror sentimente (lirism, efuziune, psihologie). Totul se întâmplă ca și cum, expulzând din universul poeziei legitime acele procedee al căror caracter convențional se trădează sub efectul uzurii, fiecare dintre aceste revoluții ar contribui la un fel de analiză istorică a limbajului poetic, care tinde să izoleze procedeele și efectele cele mai specifice, cum ar fi despărțirea de paralelismul fonosemantic.[36]

Istoria romanului, cel puțin de la Flaubert încoace, poate fi descrisă și ca un neobosit efort de a „ucide romanescul"[37], cum suna formula lui Edmond de Goncourt, adică de a purifica romanul de tot ceea ce pare să-l definească: intrigă, acțiune, erou. Acest traseu începe de la Flaubert și visul „cărții despre nimic" sau frații Goncourt și ambiția unui „roman fără peripeții, fără intrigă, fără amuzamente vulgare"[38] până la „Noul Roman" și disoluția povestirii lineare sau, la Claude Simon, căutarea unei compoziții cvasipicturale (sau muzicale), bazată pe revenirile periodice și corespondențele interne ale unui număr limitat de elemente narative, de situații, personaje, locuri, acțiuni, reluate de mai multe ori prin modificări sau modulări.

Un astfel de roman „pur" reclamă în mod evident o lectură nouă, rezervată până atunci poeziei, a cărei limită „ideală" o regăsim în exercițiul

[36] *Cf.* Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966. Se poate constata, în treacăt, că logica prezentată aici condamnă toate falsele analize de esență care urmăresc să propună definiții transistorice ale unor genuri a căror constanță nominală ascunde faptul că ele se construiesc continuu prin ruptura cu propria lor definiție din starea anterioară.

[37] „Deși se vinde mai bine ca oricând, părerea mea este că romanul e un gen uzat, răsuflat, care a spus tot ce avea de spus, un gen din care am făcut tot ce mi-a stat în putință pentru a ucide romanescul, pentru a-l transforma într-un fel de autobiografii ale unor oameni fără istorie" (E. de Goncourt, în J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. cit., p. 155).

[38] Acest pasaj din prefața la romanul *Chérie* amintește că refuzul romanescului nu poate fi separat de efortul înnobilării genului, înțeles numai prin raportare la poziția romanului și a romancierilor în câmp (mai ales în raport cu poezia) și la legătura dintre acest gen inferior și un public de două ori inferior, cel puțin în viziunea scriitorilor, dată fiind condiția lui „feminină" și „populară" și/sau „provincială". Fără să se poată, firește, vedea aici un simplu efect al acelei preocupări de a înnobila, care îi poate antrena de altfel pe romancieri într-o cu totul altă direcție, odată cu Bourget și romanul psihologic de pildă, adică spre acea evocare înnobilantă, grație mai cu seamă efortului de compoziție (*cf.* P. Bourget, „Note sur le roman français en 1921" în *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, vol. I, Plon, Paris, 1922, pp. 126 și urm.), de locuri, medii, personaje sau sentimente nobile din punct de vedere social.

scolastic de descifrare sau de recreație, bazat pe lectura repetată. De fapt, scriitura nu poate încorpora așteptările unei lecturi atât de exigente decât în virtutea faptului că ea se produce într-un câmp unde condițiile fericite ale acestei exigențe sunt îndeplinite: romanul „pur" este produsul unui câmp în care granița dintre critic și scriitor tinde să se abolească, acesta din urmă reușind să facă atât de bine teoria romanelor sale numai pentru că în romanele sale este pusă la lucru tocmai o gândire reflexivă și critică a romanului și chiar a istoriei lui, amintind neîncetat statutul lor de ficțiuni.[39] Fără a înmulți la nesfârșit exemplele aceastei dedublări reflexive, am putea, coborând ceva mai mult în timp, să o identificăm și în centrul *Manifestului dada,* discurs paradoxal care vrea să fie în același timp ceea ce este, adică un manifest, și o reflecție critică asupra ceea ce este, adică un antimanifest, un manifest autodistructiv.[40]

La fel, René Leibowitz descrie opera revoluționară a lui Schoenberg, Berg și Webern ca fiind produsul conștientizării și aplicării sistematice și, după expresia sa, „ultraconsecvente", a principiilor înscrise implicit în întreaga tradiție muzicală, prezentă încă total în opere care o depășesc, perfecționând-o într-un alt mod: el observă astfel că, recurgând la acordul de nonă – pe care muzicienii romantici nu-l mai utilizau decât foarte rar și doar în poziția fundamentală –, Schoenberg „decide fără să clipească să tragă de aici toate consecințele" și să-l folosească în toate răsturnările posibile. Tot el mai observă: „Tocmai conștientizarea totală a principiului compozițional fundamental, implicită în întreaga evoluție anterioară a polifoniei, devine explicită pentru prima dată în opera lui Schoenberg: iată principiul *dezvoltării perpetue*"[41]. În sfârșit, rezumând principalele

---

[39] Atunci când istoria și teoria literaturii sunt integrate atât de mult în producția literară, se înțelege de ce schimburile de roluri sunt atât de frecvente între critici și scriitori, între teoreticieni (sau istorici) ai literaturii și autorii de literatură (și, cel puțin în Franța, între cineaști și critici de cinema).

[40] *Cf.* R. Lourau, „Le manifeste Dada du 22 mars 1918: essai d'analyse institutionnelle", *Le Siècle éclaté*, vol. I, 1974, pp. 9-30.

Un alt efect, mai comun, al acestei închideri în sine este acel soi de narcisism colectiv – descris adesea, mai ales în numeroasele lucrări în care își pun în scenă propria existență –, care face ca grupările intelectuale (la Saint-Germain-des-Prés, la fel ca la Greenwich Village) să fie înclinate să-și arunce asupra lor însele o privire complezentă, chiar și când mimează o luciditate autocritică, fapt care reprezintă un obstacol major în calea obiectivării științifice.

[41] René Leibowitz, *Schoenberg et son école*, J.-B. Janin, Paris, 1947, p. 78.

aporturi ale lui Schoenberg, el conchide: „Toate acestea, una peste alta, nu fac decât să consacre, și mai direct și mai sistematic, o stare de lucruri care, sub o formă mai puțin directă și mai puțin sistematică, exista deja în ultimele opere tonale ale lui Schoenberg însuși și, până la un anumit punct, în anumite opere ale lui Wagner"[42]. Cum să nu vezi aici o logică care își găsește expresia cea mai exemplară în cazul matematicii? Cea care, așa cum au arătat Daval și Guilbaud – mai ales în ceea ce privește raționamentul prin recurență, un „fel de raționament despre raționament sau de raționament de gradul al doilea"[43] –, îl face pe matematician să lucreze neîncetat asupra produsului muncii matematicienilor anteriori, obiectivând operații prezente deja în opera lor, dar în stare implicită.

Reflexivitate și „naivitate"

Evoluția câmpului de producție culturală spre o mai mare autonomie este secondată astfel de o mișcare spre o mai mare reflexivitate, care face ca fiecare dintre „genuri" să se îndrepte spre un fel de reîntoarcere critică la sine, la principiul specific, la presupozițiile proprii: observăm din ce în ce mai frecvent că opera de artă, vanitas ce se denunță ca atare, include și un fel de autoderiziune. Într-adevăr, pe măsură ce câmpul se închide asupra lui însuși, stăpânirea practică a achizițiilor specifice ale întregii istorii a genului, care sunt obiectivate în operele trecute și înregistrate, codificate, canonizate de un întreg corp de profesioniști ai conservării și ai celebrării – istorici ai artei și ai literaturii, exegeți, analiști –, devine una dintre condițiile de intrare în câmpul producției restrânse. Istoria câmpului este cu adevărat ireversibilă; iar produsele acestei istorii relativ autonome prezintă o formă de cumulativitate.

În mod paradoxal, prezența trecutului specific este cel mai pregnant vizibilă la artiștii de avangardă, care sunt determinați de trecut până și în intenția lor de a-l depăși, intenție legată, la rândul ei, de un stadiu al istoriei câmpului. Prin urmare, câmpul are o istorie orientată și cumulativă numai fiindcă până și intenția de *depășire*, care definește prin excelență avangarda, este ea însăși produsul unei întregi istorii și fiindcă este inevitabil situată în raport cu ceea ce pretinde că depășește, adică în raport cu

---

[42] *Ibidem*, pp. 87-88.

[43] R. Daval și G.-T. Guilbaud, *Le Raisonnement mathématique*, PUF, Paris, 1945, p. 18.

toate activitățile de depășire care s-au depus în însăși structura câmpului și în spațiul posibilelor pe care îl livrează noilor veniți. Asta înseamnă că ceea ce survine în câmp se leagă din ce în ce mai mult de istoria specifică a câmpului, prin urmare, este din ce în ce mai greu de *dedus* direct din starea lumii sociale în momentul respectiv. Tocmai logica specifică a câmpului tinde să selecteze și să consacre toate rupturile legitime cu istoria obiectivată în structura câmpului, adică acelea care sunt rezultatul unei dispoziții formate de istoria câmpului și informate de această istorie, înscrise, deci, în continuitatea câmpului.

Astfel, întreaga istorie a câmpului este imanentă fiecăreia dintre stările lui și, pentru a fi la înălțimea exigențelor sale obiective, atât ca producător, cât și în calitate de consumator, trebuie să fii în *posesia* unei perfecte stăpâniri practice sau teoretice a acestei istorii și a spațiului posibilelor în care ea își supraviețuiește. Dreptul de intrare pe care trebuie să-l achite orice nou-intrat nu e altceva decât stăpânirea ansamblului de achiziții care întemeiază *problematica în vigoare*. Orice interogație se înscrie într-o tradiție, într-o cunoaștere practică sau teoretică a *moștenirii* depuse în însăși structura câmpului ca o *stare de lucruri*, disimulată de chiar evidența ei, care desparte ceea ce poate fi gândit de ceea care nu poate fi gândit și conturează spațiul întrebărilor și al răspunsurilor posibile. Acest lucru se vede extrem de bine în cazul celor mai avansate științe, unde stăpânirea teoriilor, a metodelor și a tehnicilor reprezintă condiția de acces în universul problemelor pe care profesioniștii le consideră toți ca fiind interesante sau importante.

Paradoxal, comunicarea dintre profesioniști și profani nu e niciodată atât de dificilă ca în științele sociale, unde bariera de intrare este mai puțin vizibilă din punct de vedere social: ignorarea problematicii specifice – care s-a constituit istoric în cadrul câmpului și care imprimă un sens soluțiilor propuse de specialiști – face ca analizele științifice să fie tratate ca răspunsuri la probleme ale simțului comun, la interogații practice, etice sau politice, altfel spus, ca *opinii* sau, de cele mai multe ori, ca „atacuri" (în virtutea efectului de dezvăluire pe care îl produc). Această *allodoxia* structurală este încurajată de faptul că întotdeauna se găsesc în câmp „naivi" (nu neapărat inocenți), care, din lipsa oricăror mijloace teoretice și tehnice de a controla problematica în vigoare, importă în câmp probleme sociale brute, fără a le supune transmutației necesare care le transformă în probleme sociologice, conferind astfel o aparentă confirmare problematicii endoxice – de cele mai multe ori politice – pe care profanii o proiectează asupra producțiilor științifice.

Într-un câmp artistic evoluat, nu există loc pentru cei care ignoră istoria câmpului și tot ceea ce a produs ea, începând cu un anumit raport, cu totul paradoxal, față de dispozițiile testamentare ale istoriei. Tot câmpul este acela care îi construiește și-i consacră ca atare pe cei care, dată fiind ignoranța lor în ceea ce privește logica jocului, sunt reprezentați drept „naivi". Pentru a ne convinge de asta, este de ajuns să-l comparăm metodic pe acel soi de „pictor-obiect" care este Rousseau Vameșul, „făcut" în întregime de câmpul a cărui jucărie este, cu cel care ar fi putut să-l „descopere" (și care a fost inventatorul lui Brisset, pe care îl numea „Rousseau Vameșul al filologiei"), Marcel Duchamp, creator al unei arte de a „picta" care presupune nu numai arta de a produce o operă, ci și arta de a *se produce* ca pictor. Nu trebuie să uităm că aceste două personaje, dotate cu însușiri atât de antagonice, încât nici unui biograf nu i-ar trece prin gând să-i apropie, au cel puțin un lucru în comun: nu există ca pictori pentru posteritate decât prin efectul logicii cu totul particulare a unui câmp ajuns la un grad înalt de autonomie și animat de o tradiție a rupturii permanente cu tradiția estetică.

Rousseau Vameșul nu are „biografie", adică o poveste de viață demnă de a fi povestită și transcrisă[44]: mic funcționar așezat, îndrăgostit de Eugénie Léonie V., vânzătoare la „L'Économie ménagère", nu are clienți decât „oameni modești care nu puneau prea mult preț pe tablourile lui"; toate aceste trăsături cu iz parodic fac din acest personaj demn de Courteline sau de Labiche victima sigură a crudelor scene de consacrare burlescă pe care le montau „prietenii" săi, pictori – precum Picasso – ori poeți – precum Apollinaire –, scene de al căror caracter parodic era totuși, în parte, conștient.[45] Fără istorie,

---

[44] Aceeași constatare i se aplică și lui Brisset, filosof „naiv", pe care descoperitorii săi, André Breton și Marcel Duchamp, încearcă în zadar să-l doteze cu o biografie: „Tot ce înseamnă viața lui rămâne o necunoscută, mai puțin data unei conferințe (1891, la Angers), o alta la *Sociétés savantes* (3 iunie 1906) și alte șapte repere: șapte cărți semnate de un anume Jean-Pierre Brisset. Nu există urmași și nici moștenitori cunoscuți, în ciuda căutărilor asidue întreprinse de suprarealiști (Marcel Duchamp mai cu seamă); data nașterii și a morții sunt incerte; nici cea mai mică urmă de-a lui la editorii săi..." (Inserată în *La Grammaire logique*, urmată de *La Science de Dieu*, Tchou, Paris, 1970).

[45] Despre tratamentele adesea pline de cruzime la care artiștii și scriitorii consacrați l-au supus pe Rousseau Vameșul, vezi R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Flammarion, Paris,1974, pp. 66-93, mai ales paginile consacrate „banchetului Rousseau" (pp. 80-85), unde se poate observa că pictorul-obiect, transformat în jucărie

el este lipsit și de cultură, și de meserie: debutează la patruzeci și doi de ani și datorează, de fapt, Expoziției Universale din 1889 partea esențială a formației sale estetice; opțiunile lui artistice, vizibile atât în subiect, cât și în manieră, apar ca o realizare a unei „estetici" populare sau mic-burgheze – cea care se exprimă în producția fotografică de duzină –, străbătută însă de intenția profund allodoxică a unui admirator al pictorilor academici, gen Clément, Bonnat, Jérôme, având sincera convingere că imită scenele lor mitologice și alegorice: *Leoaica întâlnind un jaguar, Iubire în cușca fiarelor, Sfântul Ieronim adormit pe un leu*. (Aceste admirații academice au, probabil, o legătură cu studiile secundare începute – adică prematur *întrerupte* – ale Vameșului.)[46]

S-a spus adesea că Rousseau își „copia" operele sau că apela la pantograf pentru a produce desene pe care începea apoi să le „coloreze", după tehnica de colorat a cărților pentru copii. S-au găsit și diverse „originale" ale „copiilor" făcute de el în publicații populare, magazine ilustrate, desene pentru foiletoane (mai ales *Războiul*), albume pentru copii, fotografii (în special *Artileriștii* de la Guggenheim Museum, *O nuntă la țară, Brișca lui moș Juniet*[47]). Ce s-a remarcat însă mai puțin este că ansamblul trăsăturilor tematice și stilistice care îi caracterizează opera sunt cele ale „esteticii" care se exprimă în practica fotografică a claselor populare sau a micii burghezii: deseori plasate

---

a mistificării, lua parte la joc cu o supunere totală (mergând până acolo încât suporta momente bune picăturile de ceară căzând din lumânările așezate deasupra lui); însă nu participa la farsele și la glumele „prietenilor" cu o adeziune atât de „naivă" cum își imaginau ei, după cum o dovedesc unele observații ale lui Fernande Olivier: „Se îmbujora ușor când era *contrazis sau jenat. Aproba cam tot ceea ce i se spunea, dar simțeai că păstrează o oarecare rezervă și că nu îndrăznea să spună ce gândește*" (p. 74). Pentru alte prezentări ale „banchetului", vezi J. Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life. 1830-1930*, Viking Penguin, New York, 1986, p. 354.

[46] Supunerea la normele și convențiile cele mai academice este o constantă a operelor – publicate sau nu, publice sau private (mă gândesc la corespondența de dragoste) – produse de membri ai claselor populare. Astfel, deși, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, divorțul de marele public este aproape total – fiind vorba de un sector în care multe publicări se fac pe cheltuiala autorului –, poezia încarnează și astăzi ideea pe care și-o fac despre literatură consumatorii cei mai puțin cultivați (probabil sub influența școlii primare, care tinde să identifice inițierea în literatură cu învățarea poeziilor). Cum bine confirmă analiza unui dicționar al scriitorilor (*L'Annuaire national des lettres*, de pildă), membrii claselor populare și ai micii burghezii care se apucă să scrie au (cu unele excepții) o idee prea înaltă despre literatură pentru a scrie romane „realiste"; și, de fapt, producția lor literară este formată, în esență, din poezii – foarte convenționale ca formă – și, secundar, din studii istorice.

[47] În legătură cu toate aceste aspecte, vezi Dora Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, Flammarion, Paris, 1970.

în centrul imaginii, conform unei frontalități rigide și uneori brutale (vezi *Fată în roz*, Philadelphia), personajele lui sunt marcate cu toate emblemele și simbolurile condiției lor, care, împreună cu legenda – prezentă aproape întotdeauna –, prezintă rațiunea de a fi a tabloului. Așa se face că, la fel ca în fotografia populară care consacră întâlnirea dintre un loc emblematic și un personaj, în tabloul intitulat „naiv" *Eu însumi*, pictorul este dotat cu toate atributele funcției sale – paleta, pensula, basca –, iar Parisul este desemnat prin toate simbolurile proprii identificării sale – podurile peste Sena, turnul Eiffel. Momentele pe care le imortalizează sunt duminicile vieții mic-burgheze, iar personajele sale, posedând toate accesoriile indispensabile unei sărbători – gulere false impecabile, mustăți lucind de pomadă, redingote negre –, stau nemișcate în fața fotografului, desemnat să solemnizeze momentele solemne în care se consolidează sau se creează raporturi sociale. Raporturi care pot deveni vizibile prin simbolizare: în *O nuntă la țară*, mâinile (greu de redat) sunt ascunse, mai puțin mâna miresei care o strânge pe cea a mirelui. Chiar și atunci când copiază un model preluat din tradiția savantă, Vameșul reintroduce viziunea sa „funcționalistă". Astfel, în *Fericitul Cuatuor*, Rousseau operează o schimbare a statutului funcțional pe care îl au diferitele elemente – bărbatul, femeia, îngerașul, animalul – pe care le-a preluat, cum demonstrează Dora Vallier, din *Inocența* lui Jérôme: îngerașul participă la scenă, iar căprioara s-a transformat în câine, simbol al fidelității cerut de această alegorie a iubirii.[48] Aceste preluări furtive sunt ale unui plagiator care bricolează, ignorând aproprierile discret parodice și subtil detașate pe care le practică deliberat cei mai rafinați dintre contemporanii săi.

Acestea fiind zise, astfel de produse ale unei intenții artistice tipice pentru „estetica" populară introduc, prin însăși „naivitatea" lor, o *deviere* făcută să-i seducă pe artiștii cei mai avansați: „Îmi plăceau", scrie Rimbaud, „picturile idioate, frontoane, decoruri, pânze de saltimbanci, firme, miniaturi populare, refrene naive, ritmuri naive"[49]. Mai mult, conform unei logici a cărei limită o vor constitui producțiile adunate sub numele de „artă brută" – un fel de *artă naturală* care nu există ca atare decât printr-un decret *arbitrar* dintre cele mai rafinate –, Rousseau Vameșul – ca toți „artiștii naivi", pictori de duminică născuți în urma pensionării sau a concediului cu plată – este literal *creat* de câmpul artistic. Creator-creatură ce trebuie produs ca un creator legitim (sub forma personajului „Rousseau Vameșul") pentru a i se legitima

[48] Identificăm aici toate trăsăturile „esteticii populare", așa cum figurează ea în fotografie (*cf.* Pierre Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1964, pp. 116-121).

[49] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, col. „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1963, p. 218.

astfel produsul[50], el oferă câmpului, fără să știe, prilejul de a împlini anumite posibilități care se aflau obiectiv înscrise în el: „Dacă ar fi trăit cu douăzeci și cinci de ani mai devreme, cu alte cuvinte dacă, în loc să moară în 1910, ar fi murit în 1884, înainte de înființarea Salonului Independenților, nu am fi auzit vreodată de existența lui"[51]. Criticii și artiștii nu-i pot acorda accesul la existența picturală acestui „pictor" care nu datorează nimic istoriei picturii – și care, cum spune Dora Vallier, „s-a bucurat de o revoltă estetică pe care nici măcar nu a văzut-o" – decât privindu-l cu un ochi istoric care îl situează în spațiul posibilelor artistice – lor le evocă opere sau autori care, pentru el, erau probabil necunoscuți și, în orice caz, profund străini de intențiile sale: Épinal, tapiseria de la Bayeux, Paolo Uccello sau școala olandeză. La fel, nici „teoreticienii" artei brute nu pot ajunge să considere producțiile artistice ale copiilor sau ale schizofrenilor o formă limită a artei pentru artă, printr-un fel de contrasens absolut, decât fiindcă ignoră faptul că ele pot apărea ca atare numai pentru un ochi produs – cum este al lor – de câmpul artistic, deci inervat de istoria acestui câmp[52]: întreaga istorie a câmpului artistic este cea care determină (sau face posibil) demersul profund contradictoriu și automat sortit eșecului prin care ei încearcă să producă artiști împotriva definiției istorice a artistului. Această artă brută, adică naturală, necultivată, nu exercită o asemenea fascinație decât în măsura în care actul creator al „descoperitorului" ultracultivat, care o face să existe ca atare, ajunge să se uite pe sine și să se facă uitat (afirmându-se, în același timp, ca una dintre formele supreme ale libertății „creatoare"): prezentându-se astfel, ca artă fără artist, artă-natură, apărută ca un dar al naturii, ea alimentează sentimentul unei necesități miraculoase, asemenea unei *Iliade* scrise de o maimuță-dactilografă, oferindu-i astfel o justificare supremă ideologiei charismatice a creatorului increat. Este semnificativ faptul că cei mai consecvenți, deci cei mai inconsecvenți, dintre acești teoreticieni ai culturii naturale (Roger Cardinal, de pildă) fac din absența oricărei relații cu câmpul artistic, mai ales a oricărei instruiri, cel mai decisiv criteriu al apartenenței la arta brută (criteriu căruia nu îi corespund total decât pictorii schizofrenici și câteva personaje ieșite din comun, precum Sottie Wilson – născut în 1890 –, vânzător ambulant care își descoperă către sfârșitul vieții o vocație de desenator și care, acroșat de galeriile și muzeele de artă modernă de la New York, Londra și Paris, hărțuit de experți, preferă să rămână marginal și coboară el însuși în stradă să vândă tablouri pe care galeriile le vând de două sute de ori mai scump).

---

[50] Canonizarea artei brute și-a descoperit limitele în faptul că, spre deosebire de arta naivă, nu putea face din producătorii ei niște artiști.

[51] Dora Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, ed. cit., p. 5.

[52] *Cf.* M. Thevoz, *L'Art brut*, Skira, Paris, 1980; Roger Cardinal, *Outsider Art*, Praeger Publishers, New York, 1972.

Nu e deloc întâmplător că istoria câmpului artistic oferă în același timp, aproape simultan, paradigma pictorului „naiv" și negativul ei absolut, la fel de paradigmatic, pictorul „versat" prin excelență, Marcel Duchamp. Provenind dintr-o familie de artiști – bunicul său din partea mamei, Émile-Frédéric Nicolle, este pictor și gravor, fratele său mai mare este pictorul Jacques Villon, celălalt frate, Raymond Duchamp-Villon, un sculptor cubist, sora lui mai mare pictor –, Marcel Duchamp se simte în câmpul artistic ca peștele în apă. În 1904, după ce obține bacalaureatul – titlu rar printre pictorii epocii –, pleacă la Paris la fratele său Jacques, frecventează Academia Julian, bântuie întâlnirile dintre pictorii și scriitorii de avangardă care se țin la Raymond și, la douăzeci de ani, a încercat deja toate stilurile. Respingând continuu orice convenție, chiar și cele ale avangardei – cum ar fi refuzul nudului la pictorii cubiști (sfidat prin *Nud coborând o scară*) –, el nu încetează să-și afirme voința de a „merge mai departe", de a depăși toate încercările trecute și prezente, într-un fel de revoluție perpetuă.

Însă în cazul său este vorba de o intenție conștientă și pregătită de atac, fiind întemeiată pe cunoașterea directă a tuturor încercărilor trecute și prezente: cea de a reabilita pictura, debarasându-se de „aspectul fizic", „strict retinian", pentru „a recrea idei" (de unde și importanța titlurilor). „Sunt sătul până-n gât", declara el, „să tot aud expresia «prost ca un pictor»" și, pentru a scăpa de „platitudinile de cafenea și de atelier", vorbește deseori de spațiul cu patru dimensiuni și de geometria neeuclidiană. Cunoscând jocul ca în palmă, el produce obiecte a căror producere ca opere de artă presupune producerea producătorului ca artist: inventează *ready-made*-ul, acel obiect manufacturat, propulsat la demnitatea de obiect de artă printr-o lovitură de forță simbolică a artistului, semnalată adesea printr-un calambur. Pentru cel familiarizat cu Brisset și cu Roussel, calamburul, un fel de *ready-made* verbal, scoate la lumină relații de sens neașteptate între cuvinte obișnuite, la fel cum *ready-made*-ul scoate la lumină aspecte ascunse ale obiectelor, izolându-le de contextul familiar din care își extrag semnificația și funcția lor încetățenite.

Este semnificativ faptul că, exact în momentul în care Duchamp face din el o opțiune artistică, calamburul – care este una dintre trăsăturile cele mai tipice ale culturii boeme (filosoful Colline îl practică pe bandă în *Scene din viața de boemă*) – devine o piesă de rezistență a artei de *cabaret* care se dezvoltă pe dealul Montmartre, la cafenelele „Le Lapin agile" (calambur stârnit de numele lui André Gil care pictase firma) și „Le Chat noir", și care, prin personaje ca Willy, Maurice Donnay sau Alphonse Allais, exploatează prestigiul relativ sulfuros al mediului artistic, vulgarizând pentru marele public glumele de atelier și tradițiile parodice și caricaturale proprii spiritului artist (la fel cum, ulterior, teatrul lui Jules Romains va oferi publicului burghez tradițiile, atunci foarte prestigioase, ale „spiritului normalian"). (În perioada recentă, ziarul *Libération*, născut din sechelele mișcării studențești din 1968, a vulgarizat pentru uzul unui public larg, cu pretenții sau aspirații intelectuale,

jocul de cuvinte intelectual, care își găsise forma legitimă la autorii cei mai nobili ai momentului – precum Jacques Lacan –, oferind în același timp o formă mai puțin esoterică a stilului de viață intelectual.)

Prin libertatea oarecum provocatoare cu care afirmă puterea discreționară a creatorului, ca și prin distanța pe care o afișază aici producătorul față de propriul său produs, *ready-made*-ul se situează la antipodul acelor „*ready-made*-uri *ușor forțate*", însă rușinoase, ale lui Rousseau Vameșul, care își ascunde sursele. Dar, mai presus de orice, ca un bun jucător de șah – care, controlând necesitatea imanentă a jocului, poate înscrie în fiecare mutare anticiparea mutărilor ulterioare pe care le va declanșa –, Duchamp anticipează interpretările pentru a le dezminți sau a le dejuca; și, atunci când introduce simboluri mitice sau sexuale, cum se întâmplă în *Mireasa dezgolită de burlacii ei*, el trimite deliberat la o cultură esoterică, alchimică, mitologică sau psihanalitică. Virtuoz în arta de a juca cu toate posibilitățile oferite de joc, el lasă impresia că revine la simplul bun-simț pentru a anihila interpretările alambicate pe care comentatorii cei mai zeloși le-au dat operelor sale; ori, prin ironie sau umor, lasă să planeze dubiul asupra sensului unei opere *deliberat polisemice*: mărind astfel ambiguitatea, care conferă transcendență operei în raport cu toate interpretările, inclusiv cele ale autorului însuși, el speculează metodic posibilitatea unei polisemii căutate care – odată cu apariția unui corp de interpreți profesioniști, adică determinați profesional să găsească sens și necesitate cu prețul unui travaliu de interpretare sau de suprainterpretare – se află înscrisă chiar în câmp și, prin aceasta, în intenția creatoare a producătorilor. Înțelegem acum de ce s-a putut spune despre Duchamp că este „singurul pictor care și-a asigurat un loc în lumea artei atât prin ceea ce n-a făcut, cât și prin ceea ce a făcut"[53]. Refuzul de a mai picta (odată cu retragerea sa, în 1923, lăsând neterminat tabloul *Le Grand Verre*) devine, în această lumină, ca o actualizare a refuzului dadaist de a separa arta de viață, un act artistic, chiar actul artistic suprem, similar, în felul lui, tăcerii contemplative a păstorului Ființei heideggeriene.

Așa se face că autonomia relativă a câmpului se afirmă tot mai vizibil în opere care nu-și datorează proprietățile formale și valoarea decât structurii, deci istoriei câmpului, împiedicând tot mai mult „scurtcircuitarea", adică posibilitatea de a trece direct de la ceea ce se produce în lumea socială la ceea ce se produce în câmp. Percepția pe care o reclamă opera produsă în logica câmpului este una *diferențială*, distinctivă, angajând în percepția fiecărei opere singulare spațiul operelor composibile, prin urmare, atentă și sensibilă la *abaterile* în raport cu alte opere,

---

[53] W. S. Rubin, *Art Dada et surréaliste*, trad. fr. de R. Revault d'Allones, Seghers, Paris, p. 22.

contemporane, dar și din trecut. Spectatorul care nu posedă această competență istorică este condamnat la indiferența celui care nu are mijloacele de a face diferențe. Rezultă că, printr-un paradox, perceperea și aprecierea adecvate ale acestei arte, produs al unei rupturi permanente cu istoria, tind să devină tot mai mult istorice: se întâmplă din ce în ce mai rar ca delectarea să nu fie condiționată de conștiința și cunoașterea jocurilor și a mizelor istorice al căror produs este opera, de „aportul", cum ne place să spunem, pe care îl reprezintă ea și care, evident, nu poate fi surprins decât prin comparație și referințe istorice.[54]

Fundamentul independenței față de condițiile istorice rezidă în procesul istoric care a dus la *emergența* unui joc social (relativ) eliberat de determinările și constrângerile conjuncturii istorice: fiindcă tot ce se petrece în câmp își extrage, în esență, existența și sensul din logica și istoria specifice jocului însuși, acest joc continuă să existe în virtutea propriei lui *consistențe,* adică a regularităților specifice care îl definesc și a mecanismelor care, asemenea dialecticii pozițiilor, dispozițiilor și a luărilor de poziție, îi conferă propriul său *conatus.*

Același lucru este valabil și pentru știința socială însăși, care nu se poate afirma ca atare, altfel spus, ca eliberată (atât cât e posibil în momentul respectiv) de determinările sociale, decât în măsura în care există condițiile sociale ale autonomiei față de cererea socială. Ea nu poate sparge cercul relativismului pe care îl generează chiar prin existența ei decât aducând la lumină condițiile sociale de posibilitate ale unei gândiri eliberate de condiționările sociale și luptând pentru a impune astfel de condiții, înarmându-se în același timp cu mijloacele, mai ales teoretice, de a se lupta chiar în sânul ei cu efectele epistemologice ale unor rupturi epistemologice care implică întotdeauna rupturi sociale.

Istoria socială a procesului de autonomizare este singura capabilă să dea seama de libertatea față de „contextul social", pe care raportarea directă la condițiile sociale ale momentului o anulează în chiar efortul de a o explica. Tocmai în istorie poate fi găsit principiul libertății față de istorie. Ceea ce nu înseamnă, câtuși de puțin, că produsele cele mai „pure", arta „pură" sau știința „pură", nu pot îndeplini funcții sociale

---

[54] S-a remarcat istoricizarea din ce în ce mai pregnantă a judecății estetice (*cf.* R. Klein, *La Forme et l'Inteligible,* Gallimard, Paris, 1970, pp. 378-379 și 408-409), fără însă a o raporta la logica funcționării câmpului ajuns la un grad înalt de autonomie și la istoricitatea lui specifică.

absolut „impure" – cum sunt cele de distincție și de discriminare socială sau, mai subtil, funcția de denegare a lumii sociale, care este înscrisă, ca o renunțare subtil refulată, în libertăți și rupturi strict cantonate în ordinea formelor pure.

Oferta și cererea

Omologia între spațiul producătorilor și spațiul consumatorilor, adică între câmpul literar (etc.) și câmpul puterii, se află la baza ajustării neintenționate dintre ofertă și cerere (la polul temporar dominat, dar simbolic dominant al câmpului aflându-se scriitorii care produc pentru egalii lor, adică pentru câmpul însuși sau chiar pentru fracțiunea cea mai autonomă a acestui câmp, iar la cealaltă extremă, cei care produc pentru regiunile dominante ale câmpului puterii, de pildă, „teatrul burghez"). Contrar a ceea ce sugerează Max Weber pentru cazul particular al religiei, ajustarea la cerere nu e niciodată numai rezultatul unei tranzacții conștiente între producători și consumatori și, cu atât mai puțin, al unei căutări deliberate a ajustării, exceptând, poate, cazul întreprinderilor de producție culturală celor mai heteronome (care, tocmai din acest motiv, poartă eticheta de „comerciale").

Tocmai în funcție de necesitățile înscrise în poziția lor în câmpul de producție, ca spațiu al unor poziții obiectiv distincte (teatre, editori, ziare, mari case de modă, galerii etc.), cărora li se asociază interese diferite, diversele întreprinderi de producție culturală sunt împinse să ofere produse obiectiv diferențiate – primindu-și sensul și valoarea distinctive de la poziția lor într-un sistem de abateri diferențiale – și ajustate (fără o veritabilă preocupare pentru ajustare) la așteptările ocupanților unor poziții omoloage în câmpul puterii (din rândul cărora se recrutează cea mai mare parte a consumatorilor). Atunci când o operă își „găsește", cum se spune, publicul ei, care o înțelege și o apreciază, avem de-a face, aproape întotdeauna, cu efectul unei *coincidențe,* al unei întâlniri dintre serii cauzale parțial independente, și aproape niciodată – în orice caz, niciodată exclusiv – cu rezultatul unei căutări conștiente de a se adapta la așteptările clientelei sau la constrângerile comenzii ori ale cererii.

Omologia care se stabilește astăzi între spațiul producției și spațiul consumului se află la bază unei dialectici permanente care face ca gusturile cele mai diferite să își găsească condițiile satisfacerii lor în operele oferite, care sunt un fel de obiectivare a lor, în timp ce câmpurile de producție

își găsesc condițiile constituirii și funcționării lor în gusturile care le asigură – imediat sau pe termen lung – o piață pentru produsele lor.

Acordul dintre ofertă și cerere prezintă toate aparențele unei armonii prestabilite numai fiindcă relația dintre câmpul de producție culturală și câmpul puterii îmbracă forma unei omologii aproape perfecte între două structuri în chiasm: căci, la fel cum, în câmpul puterii, capitalul economic crește pe măsură ce se trece de la poziții momentan dominate la poziții momentan dominante, în timp ce capitalul cultural variază în sens invers, tot așa, în câmpul de producție culturală, profiturile economice cresc pe măsură ce se trece de la polul „autonom" la polul „heteronom" sau, dacă vrem, de la arta „pură" la arta „burgheză" sau „comercială", în timp ce profiturile specifice variază în sens invers.

Efectul – aproape automat – de omologie susține și acțiunea tuturor instituțiilor care vor să încurajeze contactul, interacțiunea, chiar tranzacția, între diferitele categorii de scriitori sau de artiști și diferitele lor categorii de clienți burghezi, în special academiile, cluburile și mai ales, se pare, saloanele, poate cea mai importantă mediere instituțională între câmpul puterii și câmpul intelectual. Într-adevăr, saloanele constituie ele însele un câmp de concurență pentru acumularea de capital social și de capital simbolic: numărul și calitatea celor care le frecventează regulat – oameni politici, artiști, scriitori, jurnaliști etc. – dau o măsură exactă a puterii de atracție pe care o exercită aceste locuri de întâlnire între membrii unor fracțiuni diferite și, în același timp, a puterii care se poate exercita prin intermediul lor, grație omologiilor, asupra câmpului de producție culturală și asupra instanțelor de consacrare, cum sunt Academiile (fapt confirmat, de pildă, de analiza propusă de Christophe Charle privind rolul doamnei de Loynes și al doamnei Caillavet în rivalitatea dintre Jules Lemaître și Anatole France[55]). Predestinate – în numele opoziției dintre muncă și timp liber, bani și artă, util și futil – lucrurilor de artă și de gust, cultului domestic al rafinamentului moral și estetic (care era, de altfel, condiția majoră a reușitei pe piața matrimonială), ca și întreținerii relațiilor sociale ale grupului familial (în calitate de „stăpâne ale casei"), femeile din aristocrație și burghezie ocupă în câmpul puterii domestice o poziție omoloagă celei pe care o dețin scriitorii și artiștii, dominați printre dominanți, în sânul câmpului puterii: de unde și, probabil, predispoziția lor de a juca rolul de intermediari între lumea artei și lumea banilor, între artist și „burghez" (într-o astfel de perspectivă ar trebui interpretate existența și efectele *legăturilor* – mai ales cele – dintre femei din aristocrație sau din marea burghezie pariziană și scriitori sau artiști proveniți din clasele dominate).

---

55 *Cf.* Christophe Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, ed. cit., pp. 181-182.

Se pare că, istoric vorbind, nașterea unui câmp de producție relativ autonom, propunând produse *diversificate stilistic*, s-a produs simultan cu apariția a două sau mai multe grupuri de patroni ai artelor, animați de așteptări artistice diferite.[56] Putem concede că, în general, diversificarea inițială, care definește funcționarea unui spațiu de producție în calitate de câmp, nu e posibilă decât grație diversității publicului, la care contribuie și ea, evident: la fel cum astăzi o cinematografie experimentală este de neimaginat fără un public de studenți și de intelectuali sau de artiști aspiranți, tot așa apariția și dezvoltarea unei avangarde artistice și literare în cursul secolului al XIX-lea este de neconceput fără publicul pe care i-l asigură boema literară și artistică concentrată la Paris și care, deși prea sărac pentru a putea cumpăra, justifică dezvoltarea unor instanțe de difuzare și de consacrare specifice, capabile să ofere inovatorilor, fie și prin polemică sau scandal, o formă de patronaj simbolic.

Omologia între pozițiile din câmpul literar (etc.) și pozițiile din câmpul social global nu este niciodată atât de perfectă ca aceea care se stabilește între câmpul literar și câmpul puterii, de unde este recrutată, mai întotdeauna, cea mai mare parte a clientelei sale. Scriitorii și artiștii aflați la polul economic dominat (și simbolic dominant) al câmpului literar, el însuși temporar dominat, se pot simți solidari (măcar în refuzul și revolta lor) cu ocupanții pozițiilor dominate economic și cultural din cadrul spațiului social. Totuși, fiindcă omologiile de poziție pe care se grefează aceste alianțe, în fapt sau în intenție, sunt asociate unor profunde diferențe de condiție, ele nu sunt scutite de neînțelegere, ba chiar de un fel de rea-credință structurală: afinitatea structurală dintre avangarda literară și avangarda politică se află la baza unor apropieri – între anarhismul intelectual și mișcarea simbolistă, de pildă – și a unor convergențe declarate (Mallarmé vorbea despre carte în termeni de „atentat") care nu pot fi abordate fără o distanță prudentă.[57]

---

[56] *Cf.* E. B. Henning, „Patronage and Style in the Arts: a Suggestion concerning their Relations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVIII, nr. 4, pp. 464-471.

[57] Inutil să mai precizez că nu propun ca esență transistorică (cum fac atâția autori care-i bagă în aceeași oală pe Proust, Marinetti, Joyce, Tzara, Woolf, Breton și Beckett) o noțiune care, precum cea de avangardă, este *fundamental relațională* (ca și cea de conservatorism sau de progresism) și care se poate defini numai la scara unui câmp, într-un moment determinat. Așa stând lucrurile, visul de a reconcilia avangardismul politic cu avangardismul în materie de artă și de artă de a trăi într-un fel de sinteză a tuturor revoluțiilor – socială, sexuală, artistică – este,

Decalajul și neînțelegerea devin și mai patente între dominanții din câmpul puterii și omologii lor din câmpul de producție culturală: dacă, atunci când se gândesc pe ei înșiși în raport cu producătorii culturali – în special cu artiștii „puri" –, dominanții se pot simți de partea naturii, a instinctului, a vieții, a acțiunii, a virilității, dar și a bunului-simț, a ordinii, a rațiunii (opunându-se, deci, culturii, inteligenței, gândirii, feminității etc.), ei nu se mai pot înarma cu unele dintre aceste opoziții când vine vorba să gândească raportul lor cu clasele dominate, cărora li se opun la fel cum teoria i se opune practicii, gândirea acțiunii, cultura naturii, rațiunea instinctului și inteligența vieții. Și atunci au nevoie de anumite proprietăți pe care le furnizează scriitorii și mai ales artiștii pentru a se gândi și a se justifica, în primul rând în propriii lor ochi, că sunt ceea ce sunt: cultul artei tinde să facă parte din ce în ce mai mult din componentele necesare ale artei de a trăi burgheze, iar „dezinteresul" consumului „pur" devine indispensabil, prin „suplimentul de suflet" pe care îl aduce, în marcarea distanței față de necesitățile primare ale „naturii" și față de cei care se supun acestora.

Rezultă că producătorii culturali se pot folosi de puterea pe care le-o conferă, mai ales în perioade de criză, capacitatea lor de a produce o reprezentare sistematică și critică a lumii sociale pentru a mobiliza forța potențială a dominaților și a contribui astfel la subminarea ordinii stabilite în câmpul puterii. Iar rolul aparte pe care „intelectualii proletaroizi" l-au putut juca în numeroase mișcări subversive, religioase sau politice, rezidă, probabil, în faptul că efectul omologiei de poziție, care îi face pe acești intelectuali dominați să se simtă solidari cu toți dominații, este adesea dublat (mai ales în cazul conducătorilor Revoluției Franceze, studiați de Robert Darnton) de o identitate – sau cel puțin de o similitudine – de condiție; totul îi predispune, prin urmare, să-și pună în serviciul indignării și revoltei populare abilitățile de explicitare și de sistematizare.

---

probabil, o constantă a avangardelor literare și artistice. Dar această utopie recurentă, care a cunoscut, se pare, perioada ei de glorie înaintea Primului Război Mondial, se izbește permanent de evidența dificultății practice de a surmonta, altfel decât prin imposturile ostentative ale *radicalului șic,* distanța structurală – în ciuda omologiei dintre pozițiile „avansate" în câmpul politic și în câmpul artistic – și, în același timp, decalajul (dacă nu chiar contradicția) dintre rafinamentul estetic și progresismul politic (*cf.*, de pildă, istoria avangardei newyorkeze schițată, în ce privește *Partisan Review,* în cartea lui James Burkhart Gilbert, *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America,* John Wiley and Sons, New York, 1968, sau evocarea feroce a *radicalului șic* în cartea lui Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers,* Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970).

Lupte interne și sancțiuni externe

Luptele interne sunt arbitrate, într-o oarecare măsură, de sancțiunile externe. Așa se face că, deși sunt clar independente de acestea *în principiul lor* (adică în cauzele și rațiunile care le determină), luptele care se desfășoară în interiorul câmpului literar (etc.) depind întotdeauna *în rezultatul lor*, fericit sau nefericit, de corespondența pe care o pot întreține cu luptele externe (cele care se desfășoară în interiorul câmpului puterii sau câmpului social în ansamblul său) și de suportul pe care îl pot găsi, și unele, și altele, în această corespondență. De aceea unele schimbări atât de importante – precum bulversarea ierarhiei interne a diferitelor genuri sau transformările ierarhiei genurilor însesi –, care afectează structura câmpului în ansamblul său, devin posibile tocmai în urma *corespondenței dintre schimbările interne* (ele însele direct determinate de transformarea șanselor de acces în câmpul literar) și *schimbările externe* care le furnizează noilor categorii de producători (pe rând, romantici, naturaliști, simboliști etc.) și produselor lor niște consumatori care ocupă în spațiul social poziții omoloage cu poziția lor în câmp, deci dotați cu dispoziții și gusturi ajustate la produsele care li se oferă.

O revoluție reușită, în literatură sau în pictură (după cum se va vedea în cazul lui Manet), este rezultatul întâlnirii dintre două procese, relativ independente, care survin în interiorul câmpului și în afara lui. Refuzând să intre în ciclul simplei reproduceri, întemeiat pe recunoașterea reciprocă a celor „vechi" și a celor „noi", nou-intrații eretici rup cu normele de producție în vigoare și dezamăgesc așteptările câmpului, dar, de regulă, nu reușesc să-și impună recunoașterea produselor decât grație unor schimbări externe: cele mai decisive dintre aceste schimbări sunt rupturile politice care, asemenea crizelor revoluționare, schimbă raporturile de forță în interiorul câmpului (astfel, revoluția din 1848 întărește polul dominat, determinând o translare, provizorie, a scriitorilor înspre „arta socială") sau apariția unor noi categorii de consumatori care, având afinități cu noii producători, le asigură reușita produselor.

Acțiunea subversivă a avangardei, care discreditează convențiile în vigoare, adică normele de producție și evaluare ale ortodoxiei estetice, prezentând ca depășite și demodate produsele realizate după aceste norme, își găsește un sprijin obiectiv în *uzura efectului* operelor consacrate. Această uzură nu presupune nimic mecanic. Ea rezultă, în primul rând, din rutinizarea producției, sub efectul acțiunii epigonilor și a academismului,

care atinge până și mișcările de avangardă, și care apare în urma aplicării repetate și repetitive a unor procedee verificate, a practicării fără inventivitate a unei arte de a inventa deja inventate. Mai mult, operele cele mai inovatoare tind, *cu timpul*, să-și producă propriul lor public, impunându-și propriile structuri, în virtutea efectului de familiaritate, drept categorii de percepție legitime ale oricărei opere posibile (astfel încât ajungem să abordăm operele de artă ale trecutului și, așa cum nota Proust, lumea naturală însăși, prin intermediul unor categorii împrumutate de la o artă a trecutului devenită naturală); diseminarea normelor de percepție și de apreciere pe care încercau să le impună e însoțită de o *banalizare* a acestor opere sau, mai precis, de o banalizare a efectului de debanalizare pe care îl exercitaseră. Acest fel de *uzură a efectului de ruptură* variază, probabil, în funcție de receptori și mai ales de durata expunerii lor la opera inovatoare și, în același timp, în funcție de proximitatea lor față de centrul valorilor de avangardă. Consumatorii cei mai avizați (în primul rând concurenții și, printre aceștia, deseori discipolii imediați) sunt, natural, cei mai înclinați să încerce un sentiment de plictiseală și să identifice procedeele, trucurile, chiar ticurile care au asigurat originalitatea inițială a mișcării. Se înțelege de la sine că snobismul nu poate decât intensifica sau accelera banalizarea, fiind o căutare deliberată a distincției în raport cu gustul comun, care introduce în consum o logică analoagă supralicitării distinctive a avangardei (oferind un alt exemplu de omologie între producție și consum).[58]

Iată că raritatea relativă – prin urmare, valoarea – produselor culturale tinde să descrească pe măsură ce câștigă teren un proces de consacrare care este dublat, aproape inevitabil, de o banalizare făcută să încurajeze diseminarea. Aceasta determină, în schimb, devalorizarea pe care o antrenează creșterea numărului de consumatori și diminuarea corelativă a rarității distinctive a bunurilor și a practicii de a le consuma. Devalorizarea produselor oferite de avangarda pe cale de a se consacra este cu atât mai rapidă cu cât nou-intrații pot invoca puritatea originilor și prăpastia charismatică dintre artă și bani (sau succes) pentru a înfiera compromisul

---

[58] Printre factorii care determină transformarea cererii, trebuie reținută și creșterea globală a nivelului de instruire (sau mărirea timpului de școlarizare) care acționează independent de factorii precedenți, mai ales prin intermediul efectului de atribuire statutară: deținătorul unui anumit titlu școlar se vede nevoit – „noblesse oblige" – să îndeplinească practicile înscrise în definiția socială (statutul) pe care i-o conferă acest titlu.

cu vremurile, pe care îl trădează difuzarea produselor pe cale de a fi canonizate în rândurile unei clientele din ce în ce mai largi, deci extinse dincolo de limitele sacre ale câmpului de producție, până la simplii profani, suspectați permanent că ar profana opera sacră prin chiar admirația lor.

Cazul lui André Gide oferă un exemplu tipic al reprezentării pe care avangarda (în cazul de față, „tânăra literatură") și-o face despre avangarda pe cale de consacrare și al dezaprobării morale pe care o aruncă asupra succeselor ei, considerate niște compromisuri: „Ce îl tulbură pe Gide *nu* este *succesul unor scribi pe care-i disprețuiește, nici al unor scriitori consacrați,* precum Anatole France, Paul Bourget sau Pierre Loti, care se mișcă în zone mult prea îndepărtate –, ci comparația cu indivizi de soiul și de «calibrul» lui, chiar dacă sunt mai în vârstă, care au trecut dincolo de zidul ghetoului cu prețul a ceea ce el consideră a fi niște *concesii de neiertat:* Maeterlinck, transformat într-un înțelept de uz curent; Barrès, căruia politica i-a netezit calea; Henri de Régnier, pe care *Amanta dublă* l-a ștampilat ca romancier și care are un stil de tabloid; mai nou Francis Jammes, pe care bunele lui sentimente l-au făcut să cultive un public care a strâmbat din nas la poezia lui de bună calitate; ca să nu mai vorbim de cele o sută de mii de exemplare cu care s-a pricopsit *Afrodita* acelui fost *alter ego,* Pierre Louÿs."[59]

Astfel, îmbătrânirea socială a operei de artă, transformarea insesizabilă care o împinge spre declasat sau spre clasic, este rezultatul întâlnirii dintre o mișcare internă, legată de luptele din câmp, care stimulează producerea unor opere diferite, și o mișcare externă, legată de schimbarea socială a publicului, care sancționează și redublează – făcând-o vizibilă pentru toți – pierderea rarității. La fel cum marile case de parfumuri, care au permis lărgirea excesivă a clientelei lor, au pierdut o parte din primii lor clienți pe măsură ce câștigau un public nou (răspândirea pe scară largă a unor produse ieftine fiind însoțită de o scădere a cifrei de afaceri) și, care după exemplul lui Carven din anii șaizeci, și-au refăcut treptat o clientelă compozită, formată din femei elegante, dar în pragul bătrâneții și nostalgice după parfumurile șic ale tinereții lor, și din femei mai tinere, dar mai modeste, care descoperă aceste produse declasate când ele s-au demodat[60], tot așa – datorită faptului că diferențele în materie de capital

---

[59] A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la „Nouvelle Revue française". La formation d'un groupe et les années d'apprentissage. 1890-1910,* Gallimard, Paris, 1978, p. 18. Sublinierile îmi aparțin.

[60] F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française,* șapirografiat, Paris, 1970, p. 95.

economic și cultural se retraduc în intervale temporale când e vorba de accesul la bunurile rare – un produs profund distinctiv până atunci, odată difuzat, deci declasat, pierzând astfel noii clienți, foarte preocupați de distincție, își vede clientela inițială îmbătrânind, iar calitatea socială a publicului său degradându-se. Se confirmă astfel, într-o anchetă recentă, că unii compozitori devalorizați prin efectul difuzării (Albinoni, Vivaldi sau Chopin) sunt din ce în ce mai gustați pe măsură ce ne îndreptăm spre vârstele cele mai avansate și spre nivelurile de instruire cele mai scăzute.

În câmpul literar sau artistic, ultimii veniți în sânul avangardei pot specula relația care tinde să se stabilească în mod spontan între calitatea operei și calitatea socială a publicului ei pentru a încerca să discrediteze opera avangardei pe cale de a se consacra, imputând declinul calității sociale a publicului ei renegării sau slăbirii intenției subversive. Iar noua ruptură eretică cu formele devenite canonice își poate găsi un sprijin în *publicul potențial,* care așteaptă de la produsul nou ceea ce aștepta publicul inițial de la produsul acum consacrat: noii avangarde îi este cu atât mai la îndemână să ocupe poziția (sau, în limbaj de marketing, „crenelul") abandonată de avangarda consacrată, cu cât se vede nevoită să invoce, pentru a-și justifica rupturile iconoclaste, întoarcerea la definiția inițială și ideală a practicii, adică la puritatea, obscuritatea și sărăcia începuturilor; erezia literară sau artistică se produce împotriva ortodoxiei, dar și împreună cu ea, în numele a ceea ce a fost odată.

Se pare că este vorba aici de un *model foarte general,* care se aplică tuturor acțiunilor întemeiate pe renunțarea la profitul imediat și pe denegarea economiei. Contradicția inerentă întreprinderilor care, asemenea religiei sau artei, refuză profitul material, asigurând în același timp, *pe termen mai mult sau mai puțin lung,* profituri de diverse specii celor care le-au refuzat cu ardoare, se află, fără îndoială, la originea *ciclului de viață* care le caracterizează: fazei inițiale, marcate de ascetism și renunțare, care este cea a acumulării unui capital simbolic, îi urmează o fază de exploatare a acestui capital, care asigură beneficii temporare și, prin ele, o transformare a modurilor de viață, având toate datele pentru a antrena pierderea capitalului simbolic și pentru a favoriza reușita unor erezii concurente. Acest ciclu poate fi, cel mult, încetinit în câmpul literar sau artistic, deoarece, atunci când i se întâmplă să aibă succes, adesea foarte târziu, fondatorul nu se poate, fie și numai prin efectul de inerție a *habitus*-ului, despărți complet de angajamentele inițiale, iar întreprinderea sa moare, în orice caz, odată cu el; însă acest ciclu cunoaște o dezvoltare

completă în anumite activități religioase în care moștenitorii și succesorii se pot bucura de foloasele lucrării ascetice fără a fi trebuit vreodată să dea dovadă de virtuțiile care au stat la baza profiturilor.

Întâlnirea dintre două istorii

În ordinea consumului, practicile și consumurile culturale care pot fi observate într-un anumit moment al timpului sunt rezultatul întâlnirii dintre două istorii: istoria câmpurilor de producție, care au legile lor proprii de schimbare, și istoria spațiului social în ansamblul său, care determină gusturile prin intermediul proprietăților înscrise într-o poziție și, mai ales, prin condiționările sociale asociate anumitor condiții materiale de existență și unui rang anume în structura socială. Similar, în ordinea producției, practicile scriitorilor și ale artiștilor, începând chiar cu operele lor, sunt rezultatul întâlnirii dintre două istorii: istoria producției poziției ocupate și istoria producției dispozițiilor ocupanților ei. Deși poziția contribuie la formarea dispozițiilor, acestea, în măsura în care sunt, în parte, rezultatul unor condiții independente, exterioare câmpului propriu-zis, posedă o existență și o eficacitate autonome și pot contribui la constituirea pozițiilor.

Dintre toate câmpurile, cel literar și artistic cunoaște cea mai constantă și mai nesigură înfruntare dintre poziții și dispoziții: dacă este adevărat că spațiul pozițiilor oferite contribuie la determinarea proprietăților așteptate, chiar cerute explicit, ale eventualilor candidați, deci ale categoriilor de agenți pe care îi poate atrage și mai ales *păstra*, totuși, perceperea spațiului pozițiilor, a traiectoriilor posibile și aprecierea valorii pe care fiecare dintre ele o primește în acest spațiu depind în continuare de dispozițiile agenților; pe de altă parte, fiindcă pozițiile pe care le oferă sunt prea puțin instituționalizate, niciodată garantate juridic, deci, foarte vulnerabile la contestarea simbolică, și neereditare – deși există forme specifice de transmitere –, câmpul de producție culturală constituie terenul prin excelență al luptelor pentru redefinirea „postului".

Efectul de câmp poate fi oricât de mare, el nu se exercită însă niciodată mecanic, iar relația dintre poziții și luările de poziție (mai ales operele) este întotdeauna mijlocită de dispozițiile agenților și de spațiul posibilelor pe care ele îl constituie ca atare, prin perceperea spațiului luărilor de poziție pe care îl structurează. Originea socială nu se află, cum se crede uneori, la baza unei serii lineare de determinări mecanice, în care profesiunea tatălui determină poziția ocupată, care, la rândul ei, ar determina luările

de poziție. Este imposibil să ignori efectele care se exercită prin intermediul structurii câmpului, în special prin spațiul posibilelor oferite, care depind, în esență, de intensitatea concurenței, ea însăși legată de caracteristicile cantitative și calitative ale fluxului nou-veniților.

Postul (trebuie riscat acest cuvânt...) de scriitor sau de artist „pur", ca și cel de „intelectual", sunt instituții ale libertății, care s-au construit împotriva „burgheziei" (în accepțiunea artiștilor) și, mai concret, împotriva pieței și a birocrațiilor de stat (Academiile, Salonul etc.) printr-o serie de rupturi, parțial cumulative, care, adesea, nu au devenit posibile decât printr-o deturnare a resurselor pieței – deci, ale „burgheziei" – și chiar ale birocrațiilor de stat.[61] Ele sunt realizarea unui întreg *travaliu colectiv* care a dus la constituirea câmpului de producție culturală ca spațiu independent față de economie și de politică; dar, în schimb, travaliul acesta de emancipare nu se poate împlini și prelungi decât dacă postul întâlnește un agent dotat cu dispozițiile cerute, cum ar fi indiferența față de profit și propensiunea spre investiții riscante, și cu proprietăți care, cum ar fi renta, reprezintă condițiile (externe) ale acestor dispoziții. În acest sens, inventarea colectivă care a produs meseria de scriitor și de artist trebuie luată întotdeauna de la capăt.

---

[61] Dacă ne vedem nevoiți să admitem că abia la sfârșitul secolului al XIX-lea reușește să se încheie lentul proces care a făcut posibilă *emergența* diferitelor câmpuri de producție culturală și deplina recunoaștere socială a personajelor sociale aferente – pictorul, scriitorul, savantul etc. –, nu încape nici o îndoială că putem plasa primele începuturi cât de devreme am dori, chiar în momentul în care apar producătorii culturali care luptă (aproape prin definiție) pentru a obține recunoașterea independenței și demnității lor particulare. Printre nenumăratele lucrări, care sunt tot atâtea contribuții la descrierea și analiza acestei lente mișcări de autonomizare, în raport cu aristocrația și mai ales cu Biserica, trebuie rezervat un loc aparte articolelor reunite în *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1979, și minunatei cărți a lui Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, Paris,1991. Fără a-și propune explicit un astfel de proiect, Francis Haskell evocă într-un mod deosebit de riguros constituirea progresivă a unui câmp artistic care ascultă de propriile sale norme și apariția unei categorii distincte din punct de vedere social de artiști profesioniști, din ce în ce mai înclinați să nu recunoască alte reguli decât cele ale tradiției specifice, preluate de la predecesorii lor, și tot mai capabili să-și elibereze producția de orice servitute exterioară – fie că e vorba de cenzura morală și de programele estetice ale unei Biserici căutând prozeliți sau de controlul academic și de comenzile puterilor politice – și mai ales să-și afirme și să obțină recunoașterea criteriilor specifice de evaluare a produselor lor.

Totuși, instituționalizarea invențiilor din trecut și recunoașterea din ce în ce mai larg acordată unei activități de producție culturală care își este propriul ei scop și voinței de emancipare pe care o implică tind să reducă tot mai mult prețul acestei reinventări permanente. Cu cât avansează procesul de autonomizare, cu atât devine mai plauzibilă ocuparea poziției de producător „pur" fără a întruni proprietățile – sau, cel puțin, fără a le întruni pe toate sau în aceeași măsură – care trebuiau deținute pentru a *produce* poziția; altfel spus, nou-intrații care se orientează spre pozițiile cele mai „autonome" pot, cu atât mai mult, face economie de sacrificiile și rupturile mai mult sau mai puțin eroice din trecut (asigurându-și, în același timp, profiturile simbolice prin cultul pe care li-l dedică).

A încerca să stabilești o relație directă între producători și grupul social care le asigură sprijinul economic (colecționari, spectatori, mecena etc.) înseamnă a uita că logica acestui câmp este de așa natură încât te poți servi de resursele oferite de un grup sau de o instituție pentru a crea produse mai mult sau mai puțin independente de interesele sau de valorile acestui grup sau ale acestei instituții. Posturile de o natură cu totul extraordinară pe care le oferă un câmp literar (etc.) ajuns la un grad înalt de autonomie, prezintă cel mai scăzut nivel de instituționalizare datorită intenției lor obiective, obiectiv contradictorii: mai întâi sub forma cuvintelor („avangardă", de pildă) sau a figurilor exemplare (artistul blestemat și legenda sa eroică), constitutive unei tradiții a libertății și a criticii; apoi sub forma unor *instituții antiinstituționale*, a căror paradigmă ar putea fi „Salonul Refuzaților" sau mica revistă de avangardă, și a unor mecanisme de concurență capabile să furnizeze eforturilor de emancipare și de subversiune incitările și gratificările datorită cărora pot fi concepute. Astfel, de pildă, actele de denunțare profetică, a căror paradigmă este celebrul *Acuz*, sunt atât de profund constitutive, după Zola și mai ales, poate, după Sartre, personajului intelectualului, încât se impun tuturor celor care pretind o poziție – mai ales dominantă – în câmpul intelectual. Univers paradoxal în care libertatea față de instituții se află înscrisă în instituțiile înseși.

Traiectoria construită

E firesc ca biografia construită să nu poată fi decât ultimul moment al demersului științific: căci traiectoria socială pe care urmărește să o restituie se definește ca seria pozițiilor succesiv ocupate de același agent sau același grup de agenți în spații succesive (aceeași constatare s-ar putea

aplica și unei instituții, a cărei istorie nu poate fi decât structurală: iluzia constanței nominalului constă în ignorarea faptului că valoarea socială a unor poziții nominal neschimbate poate varia în diversele momente ale istoriei specifice câmpului). Exact în raport cu stările aferente structurii câmpului se determină în fiecare moment sensul și valoarea socială a evenimentelor biografice, înțelese ca plasamente și deplasări în acest spațiu sau, mai precis, în stările succesive ale structurii distribuției diferitelor specii de capital care sunt în joc în câmp – capital economic și capital simbolic drept capital specific de consacrare. A-ți propune să abordezi comprehensiv o carieră sau o viață ca o serie unică și autosuficientă de evenimente succesive, fără nici o altă legătură în afara asocierii lor cu un „subiect" – a cărui constanță nu rezidă, poate, decât într-un nume propriu social recunoscut –, este aproape la fel de absurd ca și încercarea de a explica un traseu din metrou fără a lua în seamă structura rețelei, adică matricea relațiilor obiective dintre diferitele stații.

Orice traiectorie socială trebuie să fie înțeleasă ca un mod singular de a parcurge spațiul social în care se exprimă dispozițiile *habitus*-ului; fiecare deplasare către o nouă poziție, în măsura în care implică excluderea unui ansamblu mai mult sau mai puțin întins de poziții substituibile și, prin aceasta, o restrângere ireversibilă a evantaiului posibilelor, compatibile inițial, marchează o etapă a procesului de *îmbătrânire socială*, cuantificabil după numărul acestor alternative decisive, tot atâtea bifurcații ale arborelui cu nenumărate ramuri moarte care figurează istoria unei vieți.

Familii de traiectorii intragenerationale pot astfel substitui cohortele de istorii individuale în sânul câmpului de producție culturală (sau, dacă vrem, forme tipice de îmbătrânire specifică). Pe de o parte, deplasări care rămân în același sector al câmpului de producție culturală, corespunzând unei acumulări mai mult sau mai puțin importante de capital: capital de recunoaștere pentru artiștii situați în sectorul dominant simbolic, capital economic pentru cei care se situează în sectorul heteronom; pe de altă parte, deplasări care implică o schimbare a sectorului și reconversia unei specii de capital specific în alta – poeții simboliști, de pildă, care virează spre romanul psihologic – sau chiar a capitalului simbolic în capital economic – în cazul glisării de la poezie la romanul de moravuri ori la teatru sau, și mai evident, la spectacolul de cabaret sau la foileton.

Și, în aceeași manieră, se pot distinge, în interiorul câmpului de producție culturală, câteva mari clase de traiectorii *intergeneraționale:* pe de o parte, traiectoriile *ascendente,* care pot fi *directe* (cele ale scriitorilor

provenind din clasele populare sau din fracțiuni de salariați din clasele medii) sau *încrucișate* (cele ale scriitorilor proveniți din mica burghezie a comercianților sau artizanilor, chiar țărănească, ca urmare, de regulă, a unei rupturi critice în traiectoria colectivă a liniei, cum ar fi falimentul sau decesul tatălui); pe de altă parte, traiectoriile *transversale* – orizontale dar, într-un sens, descendente – din câmpul puterii, care ajung în câmpul de producție culturală pornind de la pozițiile temporar dominante și cultural dominate (marea burghezie de afaceri) sau având ca punct de plecare poziții mediane, aproape la fel de bogate în capital economic și în capital cultural („capacități": medici, avocați etc.); la acestea ar mai trebui adăugate *deplasările nule*. (Pentru o maximă precizie, traiectoriile ar mai trebui discriminate după punctul lor de sosire în câmpul de producție culturală, adică într-o poziție temporar dominată și cultural dominantă sau invers ori chiar într-o poziție neutră: mișcările aparent nule ale intelectualilor din a doua generație pot comporta, de pildă, o deplasare de la un pol la altul al câmpului de producție culturală.)

Abia atunci, plecând de la un tablou complet al concatenărilor posibile între traiectorii intergeneraționale și traiectorii intrageneraționale, ar putea fi izolate cele mai probabile, cum este cea care face ca traiectoriile intergeneraționale ascendente, mai ales încrucișate, să se prelungească în traiectoriile intrageneraționale care ajung de la polul simbolic dominant la polul simbolic dominat, adică la genurile inferioare sau la formele inferioare ale genurilor majore (roman regionalist, popular etc.).

Înțeleasă astfel, analiza biografică poate conduce la principiile evoluției operei de-a lungul timpului: într-adevăr, sancțiunile pozitive sau negative, succesele sau eșecurile, încurajările sau atenționările, consacrarea sau excluderea, prin care fiecărui scriitor (etc.) – și ansamblul concurenților săi – i se anunță adevărul obiectiv al poziției pe care o ocupă și al evoluției sale posibile, sunt, probabil, una dintre medierile prin care se impune redefinirea permanentă a „proiectului creator", eșecul încurajând reconversia sau retragerea din câmp, în timp ce consacrarea întărește și stimulează ambițiile inițiale.

Identitatea socială conține un drept determinat la posibile. În funcție de capitalul simbolic care îi este recunoscut conform poziției sale, fiecare scriitor (etc.) se vede pus în fața unui ansamblu determinat de posibile legitime, adică, într-un câmp determinat, în fața unui anumit segment de posibilele obiectiv oferite la un moment dat. Definiția socială a ceea ce îi este permis cuiva, a ceea ce își poate permite în mod rezonabil, fără

a trece drept prețios sau deplasat, se afirmă prin tot felul de licențe și de exigențe, de chemări la ordine negative sau pozitive (*noblesse oblige*), care pot fi publice, oficiale, cum sunt toate formele de *numiri* sau verdicte garantate de stat, sau, dimpotrivă, oficioase, chiar tacite și cvasiimperceptibile. Se știe că, prin efectul cu adevărat magic al consacrării sau al stigmatizării, verdictele instituțiilor de autoritate tind să-și producă propria lor verificare.

Aflându-se la baza acestor aspirații, care sunt trăite ca naturale fiindcă sunt imediat recunoscute ca legitime, acest drept la posibil dă naștere sentimentului cvasicorporal de *importanță*, care determină, de pildă, *locul* care poate fi ocupat în interiorul grupului – adică locurile, centrale sau marginale, superioare sau inferioare, vizibile sau obscure etc., pe care ai dreptul să le ocupi –, amploarea spațiului care poate fi deținut în mod decent și a timpului care poate fi răpit (celorlalți). Raportul subiectiv pe care un scriitor (etc.) îl întreține în fiecare moment cu spațiul posibilelor depinde extrem de mult de posibilele care îi sunt statutar acordate în acel moment, precum și de *habitus*-ul său care, la origini, s-a format într-o poziție implicând ea însăși un oarecare drept la posibile. Toate formele de consacrare socială și de atribuire statutară – cele pe care le conferă o origine socială nobilă, o mare reușită școlară sau, în cazul scriitorilor, recunoașterea egalilor – au ca efect sporirea dreptului la cele mai rare posibile și, odată cu această *asigurare*, capacitatea subiectivă de a le realiza practic.

Habitus-ul și posibilele

Propensiunea de a se orienta către pozițiile cele mai riscante și, mai ales, capacitatea de a le ocupa durabil în absența oricărui profit economic pe termen scurt, par să depindă în mare măsură de posedarea unui capital economic și simbolic important. În primul rând, deoarece capitalul economic asigură condițiile de libertate față de necesitatea economică, renta fiind, probabil, unul dintre cele mai bune substitute ale vânzării. De altfel, cei care reușesc să se mențină în pozițiile cele mai aventuroase, suficient de mult timp pentru a obține profiturile simbolice pe care acestea le pot asigura, se recrutează, în genere, din rândul celor mai „blindați", care mai au și avantajul de a nu fi obligați să se consacre unor activități secundare pentru a-și asigura subzistența. Și aceasta, spre deosebire de atâția poeți proveniți din mica burghezie care au fost constrânși, mai devreme sau mai târziu, să abandoneze poezia pentru activități literare

mai bine remunerate, precum romanul de moravuri, sau să-și consacre de la bun început o parte din timpul lor teatrului sau romanului (așa cum au făcut François Coppée, Catulle Mendès sau Jean Aicard).[62] La fel, atunci când îmbătrânirea, care dă drumul ambiguităților, convertește refuzurile elective și provizorii ale vieții de boem adolescentin în eșec fără speranță, scriitorii de origine modestă se resemnează mai ușor cu „literatura industrială", care transformă scrisul într-o activitate ca oricare alta; doar dacă revolta antiintelectualistă nu îi împinge pe cei mai dezamăgiți dintre ei la reveniri și renegări care îi predispun la cele mai joase treburi ale polemicii politice.

Condițiile de existență asociate unui certificat de naștere cu pedigree favorizează, mai mult decât orice, dispoziții – ca sfidarea și indiferența față de profiturile materiale, simțul de orientare socială și arta de a presimți noile ierarhii – care conduc spre posturile cele mai expuse ale avangardei și spre plasamentele cele mai riscante fiindcă preced cererea, dar și, adesea, mai rentabile simbolic și pe termen lung, cel puțin pentru primii investitori. *Simțul plasamentului* pare a fi una dintre dispozițiile cele mai strâns legate de originea socială și geografică și, în consecință, grație capitalului social aferent, una dintre medierile prin care efectele opoziției dintre originile sociale și, mai ales, opoziția dintre originea pariziană și cea provincială, se exercită în cadrul logicii câmpului.[63]

De regulă, cei mai bogați în capital economic, în capital cultural și în capital social și sunt primii care se îndreaptă spre pozițiile noi (constatarea se verifică, se pare, în toate câmpurile, atât în economie, cât și în știință): este cazul scriitorilor care, grupați în jurul lui Paul Bourget, abandonează poezia simbolistă în favoarea unei noi forme de roman, despărțit de tradiția romanului naturalist și mai bine adaptat la așteptările publicului cultivat. Invers, tocmai un prost simț al plasamentului, legat de depărtarea socială sau geografică, este cel care îi incită pe scriitorii proveniți din clasele populare sau din mica burghezie și pe provinciali sau pe străini să se îndrepte spre pozițiile dominante exact când profiturile pe care acestea le asigură tind să se diminueze tocmai din cauza atracției pe care

[62] R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., pp. 69-70.

[63] Putem vedea un astfel de exemplu în cazul lui Anatole France, care datorează poziției particulare a tatălui său, anticar parizian, dobândirea unui capital social și a unei familiarități cu lumea literelor care compensează slabul capital economic și cultural.

o exercită (ca urmare, de pildă, a profiturilor economice pe care le aduc, în cazul romanului naturalist, sau a profiturilor simbolice pe care le promit, în cazul poeziei simboliste) și a concurenței asidue pe care o stârnesc. Același slab simț al plasamentului încurajează rămânerea pe poziții aflate în declin sau amenințate, atunci când cei mai avizați le abandonează; sau chiar îndeamnă, în virtutea atracției pe care o exercită locurile dominante, spre poziții opuse dispozițiilor constitutive, astfel încât „locul firesc" nu e descoperit decât foarte târziu, adică după mult timp pierdut, sub efectul forțelor câmpului și sub forma expulzării.

Un exemplu ideal-tipic este cazul lui Léon Cladel (1835-1892), fiul unui meșter șelar din Montauban, „meșteșugar devenit burghez", om al datoriei, dar și proprietar de pământuri, care, preocupat să „facă din singurul lui moștenitor un domn", își plasează fiul de nouă ani la seminarul din Montauban. După terminarea studiilor de drept la Toulouse, Cladel ajunge avocat la Montauban, descoperindu-i cu oroare pe țărani ca robi ai interesului material; pleacă apoi la Paris, unde duce o viață boemă, întorcându-se ulterior în Quercy, „obosit să mai lupte, obscur și izolat, sătul să se mai agite"; dar nu poate „renunța la Paris", unde se stabilește din nou; se alătură mișcării parnasiene, scrie un roman, își găsește un editor cu ajutorul mamei sale și al celor trei sute de franci ai ei, smulge o prefață de la Baudelaire, apoi, după șapte ani de viață boemă cam nefericită, revine în ținutul natal, Quercy, și se consacră romanului regionalist[64]. Întreaga operă a acestui etern *deplasat* poartă marca antinomiei dintre dispoziții – asociate punctului de plecare, care va fi și punctul de sosire – și pozițiile vizate și provizoriu ocupate: „Scopul lui în viață era să zugrăvească Quercy, pământ de latinitate și patrie a unor Herculi rustici, într-un fel de «gesta» antică și barbară. Extrăgând din încăierările îndârjite ale mojicilor figurile arogante ale unor campioni rustici, Cladel spera să intre în rândul rivalilor modești ai lui Hugo și Leconte de Lisle. Așa s-au născut *Ompdrailles*, *Sărbătoarea votivă a lui Bartolomeu-Spătaru*, povestiri bizare, pastișe ale *Iliadei* și *Odiseei* într-o limbă exaltată sau rabelaisiană."[65]

Cei care acced la poziții unde prezența lor este cu totul improbabilă sunt supuși unui *double bind structural* care, la fel ca în cazul lui Cladel, poate supraviețui expulzării lor, mai mult sau mai puțin rapide, din postul imposibil. Această dublă constrângere contradictorie îi condamnă deseori pe „fericiții" de-o clipă la proiecte de o incoerență patetică, un fel de omagii autodistructive

[64] R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., p. 57, și J. Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, urmat de *Léon Cladel en Belgique*, editată de E. Picard, Lemerre, Paris, 1905.

[65] P. Vernois, „La fin de la pastorale", în *Histoire littéraire de la France*, ed. cit., p. 272.

aduse valorilor unui univers care le refuză orice valoare, cum ar fi acel proiect de a vorbi despre țăranii din Quercy în limbajul lui Leconte de Lisle, care oscilează între parodie și adeziune incoercibilă. Iar Léon Cladel vorbește el însuși, în prefața romanului său *Cel-de-la-Crucea-Boilor* (1871), despre contradicția care îl sfâșie, cu acea luciditate disperată – și fără efect practic –, privilegiul tuturor victimelor care trăiesc contradicții similare: „Mânat din instinct spre studiul tipurilor și mediilor plebee, iar pe de altă parte îndrăgostit fervent de frumusețile stilului, era aproape o fatalitate ca, mai devreme sau mai târziu, să se confrunte cu o luptă între brutal și rafinat"[66] Mereu în cumpănă, Cladel este țăran printre parnasieni (care îl trec de partea poporului, de partea prietenului său Courbet) și mic-burghez printre țăranii din provincia natală. Nu e deloc surprinzător că forma și conținutul însuși al romanului rustic cu care se consolează și în care intenția de reabilitare cedează locul zugrăvirii complezente a sălbăticiei și răutății țărănești, exprimă adevărul contradictoriu al unei traiectorii incoerente: „Acest sărman visător, fiu de om sărman, avea o dragoste înnăscută pentru gestele populare, ca și pentru povestirile rustice. Or, dacă ar fi încercat de la bun început, fără nici o tergiversare, să le practice firesc, cu acea sfântă brutalitate a tușei ce caracterizează prima manieră a maeștrilor picturii, ar fi reușit, probabil, să-și asigure din start un loc pregnant în rândul tinerei generații din care făcea parte."[67] Nici că s-ar putea spune mai bine...

Tocmai în confruntarea cu artiști și scriitori parizieni și burghezi, care îi plasează de partea poporului, ajung scriitorii și artiștii proveniți din clasele populare sau din mica burghezie provincială să descopere ce anume îi distinge negativ sau chiar, în mod excepțional, să-și asume și să revendice această distincție, cum făcea, de pildă, Courbet, care purta cu mândrie accentul său provincial, dialectul și stilul „popular". „Conform descrierii lui Champfleury [romancier realist, prieten cu Courbet și Cladel], Braseria germană din Paris, unde s-a născut realismul ca mișcare, era un sat protestant unde domneau manierele rustice și o veselie dintr-o

---

[66] Léon Cladel, citat de P. Vernois, *ibidem*.

[67] Léon Cladel, citat de R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., p. 98. Pentru a măsura tot ceea ce datorează romanul regionalist – expresie paradigmatică a uneia dintre formele intenției populiste – faptului că este produsul unei vocații negative, legată de respingere și de dezabuzare, ar trebui comparați cei care au ajuns la romanul populist la capătul unei astfel de traiectorii cu cei care fac excepție, precum Eugène Le Roy, mic funcționar din Perigord în trecere prin Paris, autor al romanelor *Le Moulin du Frau* (1895), *Jacquou le croquant* (1899) etc., și mai ales Émile Guillaumin, fermier burbonez, autor al cărții *La Vie d'un simple* (1804).

bucată. Șeful de școală, Courbet, era ca un confrate, strângea mâinile, vorbea mult și mânca zdravăn, fiind robust și îndărătnic ca un țăran, antiteza perfectă a unui *dandy* din anii treizeci și patruzeci. Comportamentul lui la Paris era *deliberat popular; vorbea ostentativ în dialect,* fuma, cânta și glumea ca un om din popor. Observatorii erau impresionați de tehnica sa de o libertate plebee și rustică [...]. Du Camp scria despre el că își dărăcea tablourile «așa cum se lustruiesc ghetele»"[68].

Acești parveniți neasimilabili se aruncă în acest efort de dezasimilare cu atât mai multă convingere cu cât încercările lor inițiale de *a fi asimilați* au fost mai puțin reușite. Așa se face că Champfleury, provenit el însuși din aceeași mică burghezie provincială, multă vreme „sfâșiat între două tendințe opuse, un realism în stilul lui Monnier și o poezie de factură germană, romantică și sentimentală"[69], se trezește expediat spre realismul militant în urma eșecului primelor sale încercări și mai ales, poate, în urma descoperirii diferenței sale, care îl aruncă în zona „popularului", adică în zona obiectelor excluse din arta legitimă a momentului și din maniera – considerată atunci ca „realistă" – de a le trata. Iar această întoarcere forțată la „popor" nu e mai puțin ambiguă și dubioasă decât glorificarea „gliei" la scriitorii regionaliști: ostilitatea față de îndrăznelile libertine și de populismul decizoriu al intelectualilor burghezi poate încuraja un populism antiintelectualist, mai mult sau mai puțin conservator, care nu e decât o proiecție fantasmatică a unor relații din interiorul câmpului intelectual.

Putem găsi un exemplu tipic al acestui efect de câmp în traiectoria aceluiași Champfleury care, după ce a fost șeful de școală al tinerilor scriitori realiști din anii 1850 și „teoreticianul" mișcării realiste în literatură și în pictură, a fost progresiv eclipsat de Flaubert, apoi de frații Goncourt și de Zola: devenit un simplu funcționar la manufactura națională din Sèvres, s-a autoproclamat istoricul imaginarului și literaturii populare, pentru a-și încheia cariera, sub cel de-al Doilea Imperiu, la capătul unei serii de

---

[68] M. Schapiro, „Courbet et l'imagerie populaire", în *Style, Artiste et Société,* Gallimard, Paris,1982, p. 293. Sublinierile îmi aparțin.

[69] *Ibidem,* p. 299. „Imaginează-ți doar", îi scria Champfleury mamei sale în 1850, „că, dotat cu un spirit natural care ar fi putut face din mine un vodevilist de giumbușlucuri, mi-am propus să ajung mai departe" (citat de P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire,* ed. cit., p. 129). Se știe că, după un ocol forțat, Champfleury sfârșește prin a practica un comic în stilul lui Paul de Kock (*cf.,* de pildă, *Les Enfants du professeur Turck ou Le secret de M. Ladureau*).

alunecări și reveniri, ca teoretician oficial (în 1867 primește Legiunea de Onoare) al unui conservatorism bazat pe exaltarea înțelepciunii populare – mai ales pe resemnarea în fața ierarhiilor, care se manifestă în cultul artelor și al tradițiilor populare.[70]

Dialectica pozițiilor și dispozițiilor

Astfel, dispozițiile asociate unei anumite origini sociale nu se activează decât specificându-se în funcție, pe de o parte, de structura posibilelor care se anunță prin diferitele poziții și luări de poziție ale ocupanților și, pe de altă parte, de poziția ocupată în câmpul care (prin raportarea la această poziție, tradusă ca sentiment al succesului sau al eșecului, el însuși legat de dispoziții, deci, de traiectorie) orientează perceperea și aprecierea acestor posibile: aceleași dispoziții pot duce astfel la luări de poziție estetice sau politice foarte diferite, în funcție de starea câmpului în raport cu care trebuie să se determine.[71] De unde și zădărnicia tentativelor care au încercat să coreleze direct realismul din literatură sau pictură cu caracteristicile grupurilor sociale – mai ales țărănimea – din care au provenit inventatorii sau apărătorii lui, de exemplu, Champfleury sau Courbet. Numai în interiorul unei stări determinate a câmpului artistic și în relație cu alte poziții artistice și cu ocupanții acestora, ei înșiși social caracterizați, s-au putut defini dispozițiile pictorilor și ale scriitorilor realiști; aceste dispoziții care, în altă parte și într-un alt timp, s-ar fi manifestat, poate, altfel, s-au exprimat într-o formă de artă ce apărea, în această structură, ca modalitatea perfectă de a exprima o revoltă totodată estetică și politică împotriva artei și a artiștilor „burghezi" (sau a criticii „spiritualiste" care îi susținea) și, prin intermediul lor, împotriva „burghezilor".[72]

---

[70] *Cf.* M. Schapiro, „Courbet et l'imagerie populaire", art. cit., pp. 315 și urm. Hussonnet din *Educația sentimentală* urmează un parcurs perfect similar.

[71] Printre factorii determinanți ai dispozițiilor, în afară de poziția sincronic și diacronic (pantă) definită a familiei, trebuie să se ia în calcul și poziția în cadrul familiei însesi – fiul (fiica) cel (cea) mai mare / fiul (fiica) cel (cea) mai mică – văzută ca un câmp.

[72] Realismul se definește fundamental, odată cu opera lui Courbet, prin voința de a zugrăvi „ceea ce e vulgar și modern". Champfleury revendică pentru artist dreptul de a reprezenta veridic lumea contemporană (*cf.* P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, ed. cit., pp. 72-78).

Relația dintre poziții și dispoziții are, evident, un dublu sens. *Habitus*-urile, ca sisteme de dispoziții, nu se realizează efectiv decât în relație cu o structură determinată de poziții marcate social (între altele, prin însușirile sociale ale ocupanților, sub care se oferă percepției); invers însă, tocmai prin intermediul dispozițiilor, ele însele mai mult sau mai puțin complet ajustate la poziții, se realizează anumite potențialități care se găseau înscrise în poziții. Astfel, de exemplu, dacă pare imposibil să înțelegem diferențele dintre Le Théâtre de l'Œuvre și Le Théâtre-Libre pornind doar de la diferențele de *habitus* dintre fondatorii lor, Lugné-Poe, fiu de burghez parizian, relativ instruit, și Antoine, mic-burghez provincial și autodidact, se pare că nu e mai puțin imposibil să le explicăm pornind doar de la pozițiile structurale ale celor două instituții: dacă, cel puțin la origine, ele par să reproducă opoziția dintre dispozițiile fondatorilor, asta se întâmplă fiindcă ele reprezintă realizarea lor într-o stare a câmpului marcată de opoziția dintre simbolism, mai burghez – în primul rând datorită caracteristicilor susținătorilor lui –, și naturalism, mai mic-burghez. Antoine, care se definește, la fel ca naturaliștii și cu sprijinul lor teoretic, în opoziție cu teatrul burghez, propune o transformare sistematică a punerii în scenă, o revoluție *specifică*, întemeiată pe o opțiune coerentă: privilegiind mediul în raport cu personajele, contextul determinant în raport cu textul determinat, el face din scenă „un univers coerent și suficient, asupra căruia domnește, solitar, regizorul"[73]. La polul opus, direcția „confuză și fecundă" a lui Lugné-Poe, care se definește în raport cu teatrul burghez, dar și cu inovațiile lui Antoine, promovează reprezentații descrise ca un „melanj de invenție rafinată și de neglijență" și care, având la bază un proiect „când demagogic, când elitist", atrag un public în care se infiltrează anarhiști și mistici.[74]

Pe scurt, opoziția dintre dispoziții primește definiția ei completă, adică deplina particularitate istorică, tocmai într-un spațiu particular: ea îmbracă aici forma unui sistem de opoziții care se regăsesc peste tot: între ziarele sau criticii favorabili unuia sau altuia, între autorii jucați și între conținuturile operelor și, pe de o parte, „felia de viață" care, prin anumite trăsături, se apropie de vodevil și, pe de altă parte, căutările

[73] B. Dort, *Histoire littéraire de la France*, ed. cit., p. 617.

[74] *Ibidem*, p. 621. Putem constata că aceste calificative atribuite lui Lugné-Poe caracterizează tendințele relativ „invariante" ale unui *habitus* de privilegiat.

subtile, inspirate de ideea unei opere cu mai multe niveluri, formulată de Mallarmé. Totul ne face să credem că, așa cum sugerează acest caz, ponderea dispozițiilor – deci, forța explicativă a „originii sociale" – este deosebit de mare atunci când avem de-a face cu o *poziție pe cale de a se naște,* urmând mai degrabă să se inventeze decât deja inventată, fixată, deci capabilă să-și impună normele ocupanților ei; și, într-un plan mai general, că libertatea acordată dispozițiilor variază în funcție de starea câmpului (și, în special, de autonomia sa), în funcție de poziția ocupată în câmp și de gradul de instituționalizare a postului respectiv.

Dacă luările de poziție nu pot fi deduse din dispoziții, cu atât mai puțin pot fi raportate direct la poziții. Astfel, *identitatea de poziție,* mai ales negativă, nu e de ajuns pentru a întemeia un grup literar sau artistic, chiar dacă ea tinde să favorizeze apropierile și schimburile. Acest lucru se observă foarte bine în cazul susținătorilor artei pentru artă care, așa cum arată Cassagne[75], sunt legați prin relații de stimă și de simpatie: la dineurile sale din fiecare joi, Gautier îi primește pe Flaubert, Théodore de Banville, frații Goncourt și Baudelaire; afinitatea dintre Flaubert și Baudelaire are la bază cvasisimultaneitatea debutului și a proceselor lor; între frații Goncourt și Flaubert există o stimă reciprocă, iar cei doi frați îl cunosc pe Bouilhet tocmai la Flaubert; Théodore de Banville și Baudelaire sunt foarte vechi prieteni; Louis Ménard, prieten intim cu Baudelaire, Banville și Leconte de Lisle, devine unul dintre obișnuiții casei lui Renan; Barbey d'Aurevilly este unul dintre apărătorii cei mai fervenți ai lui Baudelaire. Efectul de câmp tinde să creeze condițiile favorabile apropierii dintre ocupanții unor poziții identice sau învecinate în spațiul obiectiv; însă nu se poate determina de aici reuniunea lor într-un corp, condiție a apariției *efectului de corp,* în urma căruia grupurile literare și artistice celebre au scos uriașe profituri simbolice, până la și prin rupturile mai mult sau mai puțin eclatante care le-au pus capăt.

Nașterea și disoluția grupurilor

În timp ce ocupanții pozițiilor dominante, mai ales economic, precum teatrul burghez, sunt foarte omogeni, pozițiile de avangardă, care sunt definite mai ales negativ, opunându-se pozițiilor dominante, primesc

---

[75] A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 103-134.

pentru un timp, în faza de acumulare inițială a capitalului simbolic, scriitori și artiști foarte diferiți prin originile și dispozițiile lor, ale căror interese, un moment apropiate, vor ajunge ulterior să se despartă.[76] Mici secte izolate, a căror coeziune negativă e dublată de o intensă solidaritate afectivă, concentrată adesea în atașamentul față de un lider, aceste grupuri dominate tind să intre în criză, printr-un aparent paradox, în momentul în care acced la recunoaștere, fază în care profiturile simbolice revin adesea câtorva, dacă nu chiar unuia singur, fapt care diminuează forțele negative de coeziune: diferențele de poziție în sânul grupului și, mai ales, diferențele sociale și școlare – care, grație unității opoziționale a începuturilor, puteau fi depășite și sublimate – se retraduc într-o participare inegală la profiturile capitalului simbolic acumulat. Experiență cu atât mai dureroasă pentru primii fondatori uitați, cu cât consacrarea și succesul atrag o a doua generație de adepți, foarte diferiți de primii în dispozițiile lor, care se bucură, uneori într-o măsură mai mare decât primii acționari, de dividende.

Acest model al procesului de constituire și de dizolvare a grupurilor de avangardă ajunse la consacrare își găsește o ilustrare exemplară în istoria impresioniștilor[77], dar și în separarea progresivă a simboliștilor de decadenți. Plecând de la aceeași poziție, abia marcată în câmp, și definindu-se prin aceeași opoziție față de naturalism și de parnasianism – de unde Verlaine și Mallarmé, liderii lor, au fost, și unul, și celălalt, excluși –, decadenții și simboliștii se despart pe măsură ce acced la o tot mai vizibilă existență socială. Proveniți din medii mai favorizate (adică din burghezia de mijloc, din marea burghezie și din nobilime) și dotați cu un capital școlar important, simboliștii se opun decadenților, mulți proveniți din familii de meșteșugari și aproape deposedați de capital școlar, la fel cum salonul (serile de marți ale lui Mallarmé) se opune cafenelei, malul drept malului stâng și boemei, și la fel cum, în plan estetic, ermetismul – bazat pe o teorie explicită și pe o ruptură categorică cu toate formele vechi – se

---

[76] Solidaritățile care se nasc, în sânul grupurilor artistice, între cei mai dotați și cei mai puțin înzestrați sunt unul dintre mijloacele care permit anumitor artiști săraci să supraviețuiască în ciuda absenței resurselor oferite de piață.

[77] Vezi, printre alte studii de caz, M. Rogers, „The Batignolles Group: Creators of Impressionism", *Autonomous Groups*, vol. XIV, nr. 3-4, 1959, *in* M. C. Albrecht, J. H. Barnett și M. Griff (ed.), *The Sociology of Art and Literature*, Praeger Publishers, New York,1970, pp. 194-220.

opune „clarității" și „simplității" întemeiate pe „bunul-simț" și pe „naivitate"; în politică, simboliștii afișează indiferență și pesimism, fără a ocoli însă câteva izbucniri de radicalism anarhist, în timp ce decadenții sunt progresiști și mai degrabă reformiști.[78]

Este evident că efectul de opoziție dintre cele două școli – care se consolidează pe măsură ce avansează procesul de instituționalizare, indispensabilă constituirii unui adevărat grup literar, fiind un instrument de acumulare și de concentrare a capitalului simbolic (adoptarea unui nume, elaborarea unor manifeste și programe, instituirea unor rituri de agregare, precum întâlnirile regulate) – tinde să accentueze, consacrându-le, diferențele inițiale: Verlaine celebrează naivitatea (la fel cum Champfleury opunea artei pentru artă „sinceritatea în artă"), în timp ce gustul lui Verlaine pentru sinceritate și simplitate contribuie, probabil, la împingerea lui Mallarmé spre ermetismul „enigmei în poezie". Și, ca o dovadă crucială a efectului dispozițiilor, tocmai decadenții cei mai favorizați social se alătură simboliștilor (Albert Aurier) sau se apropie de ei (Ernest Raynaud), în timp ce simboliștii mai apropiați de decadenți prin originea lor socială, René Ghil și Ajalbert, sunt excluși din grupul simbolist, primul pentru credința lui în progres, al doilea, care va sfârși ca romancier realist, fiindcă operele sale nu sunt considerate suficient de obscure.[79]

---

[78] „Decadenții nu-și propuneau să facă *tabula rasa* din trecut. Aveau în vedere reforme indispensabile, conduse cu *metodă* și *prudență*. Simboliștii, în schimb, nu voiau *să păstreze nimic* din vechile noastre practici și se ambiționau să creeze din temelii un nou mod de expresie" (E. Reynaud, *La Mêlée symboliste I*, La Renaissance du livre, Paris, 1918, p. 118, citat de către Joseph Jurt, *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, șapirografiat, 1982, p. 12; sublinierile îmi aparțin). Se cunoaște afinitatea care-i lega pe reprezentanții poeziei tinere, pe decadenți mai mult decât pe simboliști, de anarhiști, de la care obțineau încurajări în lupta lor împotriva regulilor și a maeștrilor, împotriva pieței și a literaturii comerciale. Verlaine a publicat în *Le Décadent* o „Ballade en l'honneur de Louise Michel", iar Laurent Tailhade i-a consacrat un studiu intitulat *„La grande soeur des pauvres"* (*cf.* Joseph Jurt, „Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade", *Französisch heute*, nr. 4, 1984, pp. 371-382).

[79] *Cf.* R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 1905*, ed. cit., pp. 248-249. Evoluția grupului suprarealist spre o mai mare omogenitate socială (prin eliminarea sau îndepărtarea extremelor) ascultă de o logică similară (*cf.* J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, „Approche institutionnelle du premier surréalisme. 1919-1924", art. cit.). O altă constantă este ridicarea nivelului de recrutare socială atunci când grupul accede la consacrare.

Opoziția dintre Mallarmé și Verlaine reprezintă forma paradigmatică a unei diviziuni care s-a instituit progresiv și din ce în ce mai clar în cursul secolului al XIX-lea: cea care se stabilește între scriitorul profesionist, condamnat prin meseria sa să ducă o viață ordonată, regulată, cvasiburgheză, și scriitorul amator, diletant burghez, pentru care scrisul e o formă de a umple timpul ori un *hobby*, sau boem extravagant și amărât, trăind din toate meseriile mărunte oferite de jurnalism, edituri sau învățământ. Opoziția în interiorul operelor se întemeiază pe o opoziție în stilurile de viață, pe care o exprimă și o întăresc simbolic. Despărțindu-se de lumea burgheză și de valorile ei, scriitorii profesioniști, în primul rând susținătorii artei pentru artă, sunt smulși în mii de feluri și de boemă, de pretențiile, de incoerențele, chiar de dezordinea ei, incompatibilă cu o producție culturală organizată. Se impune să-i invocăm pe frații Goncourt: „Nu creezi cu adevărat decât în liniște și ca într-un fel de somn al lucrurilor și faptelor din jurul tău. Emoțiile sunt incompatibile cu gestația imaginației. E nevoie de zile așezate, calme, de o stare burgheză a întregii ființe, de liniștea unui băcan, pentru a produce ceva măreț, ceva tulburător, emoționant, patetic... Oamenii care se irosesc în pasiuni, în trăiri nervoase, nu vor scrie niciodată o carte plină de pasiune"[80]. Această opoziție între cele două categorii de scriitori se află, probabil, la baza antagonismelor propriu-zis politice (*și nu invers*) care s-au manifestat în special cu prilejul Comunei.[81]

Confruntarea de-a lungul unei vieți între poziții și dispoziții, între efortul de a inventa „postul" și necesitatea de a onora „postul", cu toate ajustările succesive care tind să readucă indivizii deplasați la „locul lor firesc ", în urma unei serii de chemări la ordine, explică corespondența care se observă, de regulă, oricât de departe s-ar ajunge cu analiza, între poziții și proprietățile ocupanților. De exemplu, chiar în interiorul romanului popular care, mai frecvent decât oricare altă specie de roman, este abandonat scriitorilor proveniți din clasele dominate și de sex feminin, diversele maniere, mai mult sau mai puțin distante, de a aborda acest gen, pe scurt, pozițiile în cadrul poziției, sunt legate ele însele de diferențele sociale și școlare, abordările cele mai distanțate, semiparodice (exemplul prin excelență constituindu-l *Fantomas*, elogiat de Apollinaire), fiind

---

[80] E și J. de Goncourt, *Journal*, citat de Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, ed. cit., p. 308.

[81] *Cf.* P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Maspero, Paris, 1970, pp. 26-27.

apanajul scriitorilor cei mai privilegiați.[82] Urmând aceeași logică, Rémy Ponton observă că, în rândul autorilor de bulevard, amenințați direct de sancțiunea financiară a gustului burghez, scriitorii proveniți din clasele populare sau din mica burghezie sunt extrem de vizibil subreprezentați, în timp ce sunt puternic reprezentați în vodevil care, fiind un gen comic, acordă un loc mai important efectelor facile din scenele burlești sau scabroase și, în același timp, unui fel de libertate semicritică; autorii care practică și teatrul de bulevard și vodevilul prezintă caracteristici intermediare între cele ale autorilor acestor două genuri.[83] În sinteză, concordanța – surprinzătoare într-o lume care se vrea scutită de orice determinare și constrângere – între înclinațiile agenților și exigențele înscrise în pozițiile ocupate este extrem de strictă. Iar această armonie social instituită este numai bună pentru a favoriza iluzia absenței oricărei determinări sociale.

O transcendență de instituție

Dacă avem impresia că istoria artei sau a literaturii, ca și istoria filosofiei și, într-un alt sens, chiar istoria științelor, au o evoluție strict internă – fiecare dintre aceste sisteme de reprezentări autonome părând că se dezvoltă după o dinamică proprie, independentă de acțiunea artiștilor, a scriitorilor, a filosofilor sau a savanților –, este pentru că fiecare nou-intrat trebuie să țină cont de ordinea stabilită în câmp, de regula jocului, imanentă jocului, a cărei cunoaștere și recunoaștere (illusio) sunt impuse tacit tuturor celor care intră în joc. Pulsiunea sau impulsul expresiv, care îi imprimă cercetării intenția și direcția, adesea negativă, trebuie să țină cont de spațiul posibilelor, care funcționează ca un cod specific, juridic și de comunicare, a cărui cunoaștere și recunoaștere asigură adevăratul drept de a intra în câmp. Asemenea unei limbi, acest cod constituie atât o cenzură, prin posibilele pe care le exclude de fapt sau de drept, cât și un mijloc de expresie închizând în limite definite posibilitățile de invenție infinită pe care le oferă; el funcționează ca un sistem istoric, situat și datat, de scheme de percepție, de apreciere și de expresie care definesc condițiile sociale de posibilitate – dar și limitele – producției și ale circulației operelor culturale, care există în același timp într-un stadiu obiectivat,

---

[82] *Cf.* A. M. Thiesse, „Les Infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Epoque", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 60, 1985, pp. 31-46.
[83] *Cf.* Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, ed. cit., pp. 80-82.

în structurile constitutive ale câmpului, și într-un stadiu încorporat, în structurile mentale și dispozițiile constitutive habitus-urilor.

Exact în relația dintre pulsiunea expresivă – în care se manifestă dispozițiile și interesele inerente poziției – și acest cod specific – în special universul lucrurilor de spus și de făcut, al problemelor impuse și parcă scoase la concurs – se definesc interesele specifice (muzicale, filosofice, științifice etc.). Ceea ce se impută uneori efectelor de „modă", adică voinței deliberate de a fi înăuntrul acesteia – *interesse* –, reprezintă, în realitate, produsul unei logici a concurenței care îi împinge pe cei care sunt deja acolo și pe cei care vor să fie să concureze, conștient sau inconștient, pentru aceleași obiecte.

Această ordine, depusă atât în lucruri (documente, instrumente, partituri, tablouri etc.), cât și în corpuri (cunoștințe, tehnici, abilități etc.), se prezintă ca o realitate *transcendentă* în raport cu toate actele particulare și circumstanțiale care o vizează: ea dă, astfel, un temei aparent platonismului declarat sau latent al celor care, ca Husserl sau Meinong, caută să fundamenteze activitatea specific filosofică pe ireductibilitatea conținuturilor de conștiință (noeme) la actele de conștiință (noeze), a numărului la operațiile (psihologice) de calcul sau platonismului celor care, ca Popper și mulți alții, afirmă autonomia lumii ideilor, a funcționării și devenirii ei, în raport cu subiectul cunoscător.[84] În realitate, deși are propriile ei legi, transcendente conștiințelor și voințelor individuale, moștenirea culturală, care există în stare materializată și în stare încorporată (sub forma unui *habitus* funcționând ca un fel de transcendental istoric), nu există și nu subzistă efectiv (adică în mod *activ*) decât în și prin luptele care au loc în câmpurile de producție culturală (câmp artistic etc.), adică prin și pentru agenți dispuși și capabili să-i asigure o permanentă reactivare.

Astfel, această „a treia lume", nici fizică, nici psihică, în care Husserl și alții după el au crezut că găsesc obiectul specific al filosofiei, își datorează existența și subzistența, dincolo de toate aproprierile individuale, înseși concurenței pentru apropriere: tocmai în și prin concurența dintre *agenți* – care nu pot participa la acest capital colectiv decât în măsura în care l-au încorporat (mai mult sau mai puțin complet) sub forma dispozițiilor cognitive și evaluative ale unui *habitus* specific (cel pus în operă în producția lor și în aprecierea producției altor agenți) – este instituit acest produs al

---

[84] Vezi, printre altele, Karl Popper, *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach*, Oxford University Press, Oxford, 1972, în special capitolul 3.

istoriei colective, transcendent fiecăruia, fiind imanent tuturor, în normă a tuturor practicilor ce se raportează la el. Fiecare dintre cei care și l-au apropriat exercită asupra tuturor celorlalți o serie de constrângeri și controale încrucișate, făcând ca acest *opus operatum*, altfel destinat să rămână o simplă literă moartă, să se afirme continuu ca un *modus operandi* colectiv, ca modul de producție culturală a cărui normă se impune, în fiecare moment, tuturor producătorilor.

Lumea transcendentă a operelor culturale nu închide în ea însăși principiul transcendenței sale; nu conține cu atât mai mult nici principiul devenirii sale, chiar dacă participă la *structurarea* ideilor și a actelor care stau la baza transformării sale. Structurile ei (logice, estetice etc.) pot să se impună tuturor celor care intră în joc – joc al cărui produs, instrument și miză este –, fără a se sustrage totuși de la acțiunea transformatoare pe care actele și ideile gestionate de aceste structuri nu au cum să nu o producă, fie și numai prin efectul de *punere în operă*, care nu se reduce niciodată la o pură execuție.

Rezultă că, atunci când vrem să înțelegem funcționarea unui câmp de producție culturală și ceea ce se produce în el, nu putem separa pulsiunea expresivă (al cărei principiu rezidă în însăși funcționarea câmpului și în acea fundamentală *illusio* care îl face posibil) de logica specifică a câmpului, cu toate potențialitățile obiective pe care le poartă în ea și cu tot ceea ce va împiedica și va autoriza totodată pulsiunea expresivă să se convertească în *soluție specifică*. Tocmai în această întâlnire dintre o „situație care ridică o problemă" (*problem-situation*), cum spune Popper, și un agent dispus să *recunoască* această problemă „obiectivă"' și să și-o asume trecând la treabă (să luăm, de pildă, exemplul, analizat de Panofsky, privind problema rozasei de pe fațada de vest, pe care Suger a lăsat-o moștenire arhitecților ce vor inventa arta gotică)* se descoperă soluția specifică, obținută plecând de la o artă de a inventa deja inventată sau grație inventării unei

---

* Pierre Bourdieu trimite la o lucrare a lui Erwin Panofsky (*Arhitectură gotică și gândire scolastică*) care îi este extrem de familiară – a tradus-o, de altfel, în limba franceză și a postfațat-o – și care a avut un rol important în elaborarea conceptului de *habitus*.

Problema arhitecturală pe care o evocă aici ar fi următoarea: „După câte știu, fațadele de vest erau prevăzute cu ferestre obișnuite, și nu cu rozase, până când, așa cum se pare, abatele Suger – impresionat, pesemne, de minunatul exemplu pe care-l văzuse pe transeptul nordic al bisericii Saint-Étienne din Beauvais – a optat pentru acest model, plasându-l pe fațada de vest de la Saint-Denis, suprapunând un minunat *Non* peste *Sic*, reprezentat de fereastra mare de dedesubt. Evoluția ulterioară a

noi arte de a inventa. Devenirea probabilă a câmpului este înscrisă, în fiecare moment, în structura câmpului, însă fiecare agent își face singur viitorul – participând astfel la devenirea câmpului –, realizând potențialitățile obiective care se determină în relația dintre puterile sale și posibilele obiectiv înscrise în câmp.

Mai rămâne o ultimă întrebare pe care nu vom ezita să o formulăm: ce pondere ocupă calculul conștient în cadrul strategiilor obiective pe care observația le pune în lumină? Este de ajuns să citim mărturiile literare – corespondențele, jurnalele intime și poate, mai ales, luările de poziție explicite privind lumea literară ca atare (cum sunt cele adunate de Huret) – pentru a ne convinge că nu există un răspuns simplu și că luciditatea, întotdeauna parțială, este, și aici, o problemă de poziție și de traiectorie în câmp și că variază deci în funcție de agenți și de momente. Trebuie totuși să amintim lucrul acesta, în final, mai ales pentru a exorciza alternativa dintre inocență și cinism, prin care riscă să fie introduse – în analiza și în special *în lectura* care i se aplică – viziunile antagoniste despre lupta cotidiană în sânul câmpului intelectual: cea a encomioanelor exaltate, care se aplică mai ales numelor mari din trecut, și cea a Tersiților* care se înarmează cu toate resursele unei „sociologii" făcute pe genunchi pentru a-și discredita concurenții, reducându-le intențiile la presupusele lor interese.

Tot efortul pe care l-am depus aici urmărea să distrugă, din temelii, aceste viziuni în oglindă. „Să nu râzi, să nu deplângi, să nu urăști", spunea Spinoza, „ci să înțelegi" sau, și mai bine, să cauți necesitatea, rațiunea lucrurilor. Cunoașterea *modelului* ne permite să înțelegem cum se poate face că agenții (deci, și autorul, și cititorul acestui text) sunt ceea ce sunt și fac ceea ce fac. Acestea fiind zise, încerc să răspund acum întrebării puse printr-un exemplu. Îl rog însă pe cititor să mobilizeze toate resursele metodei de analiză pe care am încercat să o expun pentru a fi astfel în măsură să pună în practică maxima spinozistă și să substituie, în acest fel, bucuriile – de multe ori străbătute de o vagă tristețe – ale viziunii

---

acestei inovații s-a confruntat cu mari dificultăți. (...) Abia către 1240-1250 [adică la un secol după moartea abatelui Suger – n.tr.], școala de la Reims, care a culminat cu Saint-Nicaise, a descoperit «soluția finală»: înscrierea rozasei chiar în arcul frânt al unei ferestre imense, devenind, astfel, parcă elastică."

Pentru mai multe detalii, vezi Erwin Panofsky, *op. cit.*, traducere de Marina Vazaca, Editura Anastasia, București, 1999, pp. 84-86 (n.tr.).

* Vezi *infra*, „Punctul de vedere al lui Tersit și falsa ruptură", pp. 253-255 (n.tr.).

necesitante cu plăcerile perverse, întotdeauna ambivalente și deseori alternând, ale celebrării sau denigrării.

În 1909, anul fondării publicației *La Nouvelle Revue Française* – știm foarte bine locul dominant pe care îl va ocupa în câmpul intelectual –, André Gide, care, potrivit biografului său, era „dotat cu destule antene pentru a descoperi acele verigi, acele rețele sau, mai bine spus, acele zone în care domnesc tot atâtea «microclimate»", se vede nevoit „să-și pună în joc întreaga diplomație" și să manipuleze savante „dozaje" pentru „a face din *NRF* centrul de atracție, în jurul unui nucleu sigur, al unor valori diverse, însă incontestabile și promițătoare", „locul de tangență a unor zone care se ignorau reciproc sau nu se recunoșteau". Sumarul unei reviste este și o exhibare a capitalului simbolic de care dispune publicația și o luare de poziție politico-religioasă: trebuia, prin urmare, să „aibă" câțiva acționari „grei" (Paul Claudel, Henri de Régnier, Francis Carco și chiar Paul Valéry) și, totodată, un evantai de colaboratori distribuiți cât mai amplu cu putință pe „eșichierul politico-literar" (cum ne amintește același biograf), evitând astfel ca revista să capete vreo orientare prea marcată și, prin aceasta, compromițătoare: sunt acceptate cu „bucurie" trei imnuri de Claudel, considerate „extrem de bine-venite" fiindcă publicația „risca să o ia pe panta criticismului, normalismului* și intelectualismului"; cum Michel Arnaud imprimase „o imagine a lui Péguy vag orientată spre «stânga»", era nevoie și de o contrapondere care avea să fie furnizată de Francis Jammes ș.a.m.d.[85]

Reunirea unor autori și, în plan secundar, a unor texte ce alcătuiesc o revistă literară are la bază, iată, strategii sociale apropiate de cele care guvernează constituirea unui salon sau a unei mișcări – chiar dacă ele țin seama, printre alte criterii, de capitalul specific literar al scriitorilor implicați. Iar aceste strategii au, la rândul lor, drept principiu unificator și generator nu cine știe ce calcul cinic pe care l-ar face un bancher în materie de capital simbolic (deși, obiectiv vorbind, André Gide întrunește și acest profil...), ci un *habitus* comun sau, și mai bine spus, ethosul, o dimensiune a acestuia, care îi unește pe membrii a ceea ce numim „nucleul". Acest grup sau această rețea deja constituită cooptează colaboratori mai mult sau

* Un *-ism* provenit de la numele prestigioasei École Normale Supérieure din Paris; vezi și *infra*, „normalieni" (n.tr.).

[85] *Cf.* A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la „Nouvelle Revue Française"*, ed. cit., pp. 163-165.

mai puțin permanenți, stabilind în particular sumarul primelor numere, sumar destinat să funcționeze, prin „ceea ce reprezintă" – adică un anumit prestigiu specific literar, precum și o anumită linie politico-religioasă –, ca loc de raliere ori de respingere sau, în orice caz, ca *reper* în luptele pentru clasament care au loc în orice câmp. În cazul *NRF*-ului, acest principiu unificator nu reprezintă altceva decât dispozițiile care predispun la ocuparea unei poziții mediane – și centrale – între „saloane" și Universitate, adică între „probitatea", care se deosebește atât de „mentalitatea de salon", cât și de „scriitorii de succes", și simțul distincției burgheze, care se distanțează atât de intelectualism, cât și de umanismul cu parfum de „școală comunală" al scriitorilor prea marcați de studiile lor (normalienii).[86]

Renunțând să mai extrag morala acestei istorii, morală care lipsește cu desăvârșire, de altfel, o să remarc doar, o dată în plus, cât de artificiale, sterile, chiar înșelătoare, sunt toate încercările de a desprinde din texte – și numai din ele – principiul unificator al unor ansambluri de opere și de autori astfel constituite sau, mai rău, coerența teoretică a unor intenții înscrise în eticheta socială (un concept în *-ism*, evident) pe care istoria le-o atribuie.

„Demontarea fără pietate a ficțiunii"

În ceea ce privește conștientizarea logicii jocului ca joc și a acelei illusio care este fundamentul lui, am crezut o vreme că nici măcar nu intră în discuție, prin definiție, ca urmare a faptului că această luciditate ar transforma întreprinderea literară sau artistică într-o mistificare cinică sau într-o șmecherie conștientă. Până când s-a întâmplat să citesc cu atenție un text de Mallarmé care exprimă foarte bine, deși într-un mod perfect obscur, atât adevărul obiectiv al literaturii ca ficțiune întemeiată pe credința colectivă, cât și dreptul pe care îl avem – în fața și împotriva oricărei specii de obiectivare – de a salva plăcerea literară:

> Captivi ai unei formule absolute, știm, desigur, că nu este decât ceea ce este. Totuși, a ne repezi să îndepărtăm, sub un pretext oarecare, păcăleala, n-ar face decât să confirme inconsecvența noastră, negând plăcerea de care vrem să avem parte: fiindcă acest *dincolo* este agentul acestei plăceri, aș spune chiar motorul ei, dacă nu mi-ar repugna să mă apuc să demontez în public și fără

[86] *Ibidem*, pp. 334-339.

pietate ficțiunea și, în consecință, mecanismul literar pentru a exhiba ori piesa lui principală, ori nimic. Dar eu prețuiesc enorm modul în care, printr-un șiretlic, proiectăm la înălțimea inaccesibilă a fulgerului! Conștientului nostru îi scapă ceea ce, acolo sus, strălucește.
La ce servește asta –
La un joc.[87]

Prin urmare, frumusețea nu ar fi decât o ficțiune, condamnată să se asume ca atare, în ciuda credinței platonice în frumos ca esență eternă – pur fetișism prin care creatorul se înclină în fața proiecției, într-o transcendență iluzorie a ceea ce lipsește, aici, jos, vieții noastre literare și, poate, vieții pur și simplu. Cât privește poezia ajunsă la o conștiință de sine, această ficțiune nu se mai mulțumește să reproducă natura și ciclul anotimpurilor, cum face muzica (wagneriană) care, prin tehnica alternării clarului și obscurului, mimează, în respirația ei alternată, misterul tragediei originare a morții și renașterii naturii.[88] Despărțindu-se de *mimesis*-ul muzical, încă foarte apropiat de mit sau de rit, poezia părăsește ordinea naturalului pentru a se situa, conștient, în ordinea specific umană a convenției, a ceea ce Saussure va numi „arbitrariul semnului lingvistic", a „artificiului uman", cum spune Mallarmé.[89]

Renunțarea la magia muzicală este un moment decisiv al acestui gen de ultimă tentativă, de atâtea ori amânată, prin care poetul îndrăznește, „într-un târziu", dar cu un curaj profund cartezian, „să (își) dea seama până la capăt de criza ideală și, printre altele, de cea socială" care îl „pun la încercare"[90] și să supună unei îndoieli radicale credința sa în existența Literelor: „Oare chiar există ceva cum ar fi Literele?".[91] La capătul „acestui gen de investigație [care] poate a fost ocultată, în tăcere, ca fiind periculoasă" și al acestei „debarasării" radicale de toate credințele literare, ce mai rămâne oare? „Pietatea față de cele douăzeci și patru de litere", moștenite

[87] Stéphane Mallarmé, „La musique et les lettres", *Œuvres complètes*, ediție de H. Mondor și G. Jean-Aubry, Gallimard, NRF, col. „Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1970, p. 647.

[88] „...o reminiscență a orchestrei; iar intrările în umbră sunt urmate, după un moment de ezitare, de o plenară erupție a luminii, ca primele raze de lumină ale unui răsărit..." (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 648; și, de asemenea, „Grands faits divers", *ibidem*, p. 402).

[89] *Ibidem*, p. 400.

[90] *Ibidem*, p. 645.

[91] *Ibidem*, p. 648; și, de asemenea, „Grands faits divers", *ibidem*, p. 646.

de la „aruncările cu zaruri"*, repetate la infinit, ale unei istorii particulare, și o „meserie", un *simț al jocului cu literele*, al simetriilor acestora, care nu trebuie confundat cu *simțul jocului literar* („Nici personajul nu manifestă un gust aparte pentru onorurile instituite și specifice Literelor"[92]). Cât privește poetul însuși, este complet inutil să ne întrebăm dacă el face sau suferă acțiunea („acțiune, oglindire") și dacă „termenul supranatural" – *telos*-ul poetic, realizare în afara naturii[93] sau contra naturii (spre deosebire de muzică) –, care este versul, reprezintă rezultatul „inițiativei sale sau [al] forței virtuale a caracterelor divine", „mijloc, ba mai mult!, principiu".

Veritabilă teologie negativă, critica reflexivă prin care poetul își desemnează doctrina și domeniul ruinează sacrul poetic și mitul automistificator al creării unui obiect transcendent, „care se sustrage"[94] în modul cel mai natural cu putință. Însă acel abolit *dincolo* rămâne „agentul, chiar motorul" acelei „plăceri de care *vrem* să avem parte" printr-un fel de fetișism decizoriu (dacă ni se îngăduie alăturarea). Tocmai în numele plăcerii literare, această „sărbătoare ideală"[95], sublim produs al sublimării, avem *dreptul* să salvăm jocul literelor și chiar, după cum vom vedea, jocul literar însuși: „Având în vedere o atracție superioară ca a unui fel de vid [al acelui dincolo, care continuă să acționeze ca lipsă, ca «nimic»], avem dreptul, trăgându-l afară din noi prin plictisul față de lucruri, dacă acestea ar deveni solide și preponderente[96] – tulburat le desprinde până se umple cu ele[97] și le înzestrează apoi cu splendori, pe terenul spațiului vacant, într-o suită de sărbători solitare". Apoi Mallarmé însuși comentează, într-o notă adăugată: „Pirotehnic, dar nu mai puțin metafizic, acest punct de vedere; însă un foc de artificii, la înălțimea și exemplaritatea gândirii, deschide sărbătoarea ideală"[98].

Cititor de Max Müller, Mallarmé știe că zeii s-au născut de multe ori dintr-o eroare de limbaj uitată; și nu încearcă să restaureze poetul de

---

* Aluzie la poemul lui Mallamé *Un coup de dés* (*Aruncarea zarurilor*) (n.tr.).

[92] *Ibidem*, p. 405.

[93] *Ibidem*, pp. 573-574.

[94] *Ibidem*, p. 647.

[95] *Ibidem*, p. 655.

[96] Precum „cel mai nătăfleț apus de soare" (Stéphane Mallarmé, *ibidem*, p. 547).

[97] Printr-o abstracție sau, mai bine, o extracție a esenței lor – *cf.* „Le Ten O'Clock de M. Whistler" (Stéphane Mallarmé, *ibidem*, pp. 574-575).

[98] *Ibidem*, p. 648; și, de asemenea, „Grands faits divers", *ibidem*, p. 655.

drept divin și magisteriul său profetic sub aparențele limbajului uman, transformat în principiu al unei noi transcendențe. Deși lansează ca postulat (utilizează chiar acest cuvânt) al noii doctrine poetice faptul că „o lovitură de zaruri nicicând nu va aboli hazardul" și că, „respingând titlurile unei funcții notorii"[99], își interzice „să depună ghirlande pe altarul" cultului poetic și să perpetueze visurile metafizice ale marii tradiții estetice, nu poate renunța la tentația de a se deda jocurilor pironiene ale unei pirotehnii a limbajului; fără nici un alt scop decât acela de a produce, doar pentru plăcerea lui, iluminările focurilor de artificii verbale, capabile să mascheze, prin splendoarea lor, vidul cerurilor pe care strălucesc. Așa se face că nu se poate sustrage de la „această subtilă și nedefinită invazie a îndoielii", care îl face să pună sub semnul întrebării existența literaturii, a scriitorului și chiar sensul „vocației" sale, decât opunând acestui „ultimatum extraordinar" evidența imediată a acestui echivalent estetic al unui *cogito*: da, literatura există, din moment ce mă *bucur* de ea. Dar ne putem declara, oare, complet satisfăcuți de această dovadă prin plăcere, prin *desfătare* (*aisthesis*), chiar dacă se înțelege că poezia își dă sens dând un sens, chiar și imaginar, lumii?[100] Iar plăcerea stârnită de ficțiunea voluntaristă a „sărbătorilor solitare" nu e destinată, oare, să își apară sieși ca fictivă, într-atât este de evident că ține de voința de a intra în jocul cuvintelor, de „a te plăti pe tine însuți cu falsa monedă a propriului vis"?

Invocarea celebrei formule a lui Marcel Mauss nu este atât de deplasată pe cât riscă să pară. Căci Mallarmé, spre deosebire de comentatorii săi, nu uită că, el singur o afirmă de la început, criza este și „socială": știe că plăcerea solitară și vag narcisică pe care vrea să o păstreze cu orice preț e condamnată să fie percepută ca o iluzie dacă nu este înrădăcinată în *illusio* – credința colectivă în joc și în valoarea mizelor sale, deopotrivă condiție și rezultat al funcționării „mecanismului literar". Și ajunge la concluzia că, pentru a păstra această plăcere de care nu avem parte decât fiindcă „vrem să avem parte de ea" și iluzia platonică ce constituie „agentul" ei, nu îi rămâne altceva de făcut decât să „prețuiască enorm", printr-o altă ficțiune decizorie, șmecheria anonimă care pune fragilul fetiș la adăpost

---

[99] *Ibidem*, p. 646.

[100] „Vorbind acum în numele adevărului, ce sunt Literele dacă nu această căutare mentală, condusă ca discurs, de a defini sau a face, față de sine însuși, dovada că spectacolul răspunde, ce-i drept, unei înțelegeri imaginative, în speranța de a te oglindi în ea" (Stéphane Mallarmé, *ibidem*, p. 648).

de influențele lucidității critice. Refuzând să „se apuce să demonteze în public și fără pietate ficțiunea și, în consecință, mecanismul literar pentru a exhiba ori piesa lui principală, ori nimic", el alege să nu enunțe acest neant postulat decât sub forma denegării, cu alte cuvinte în forme care să nu-l expună, din moment ce nu are aproape nici o șansă să fie cu adevărat înțeles.[101]

Soluția pe care Mallarmé o propune la problema de a ști dacă trebuie enunțate – ceea ce, în acest caz, e echivalent cu a denunța – mecanismele constitutive jocurilor sociale celor mai înconjurate de prestigiu și de mister – cum sunt cele ale artei, literaturii, științei, dreptului sau filosofiei, depozitare ale valorilor așa-zise sacre, universale – este mai puțin satisfăcătoare decât maniera în care a pus-o. A prefera să păstrezi secretul „mecanismului literar" sau să nu-l dezvălui decât sub forma cel mai strict voalată înseamnă să fii animat de prejudecata că numai câțiva mari inițiați posedă luciditatea eroică și generozitatea decizorie necesare pentru a înfrunta în adevărul lor „imposturile legitime", cum spune Austin, și pentru a perpetua, sfidând așteptarea iluzorie a unei garanții transcendente, credința în valorile cărora marile șiretlicuri umaniste le aduc cel puțin omagiul ipocriziei lor.

Anexă

Efect de câmp și forme de conservatorism

Întreaga producție a intelectualilor conservatori poartă marca relației obiective care îi unește cu alte poziții din câmp și care li se impune prin problematica specifică, înscrisă în însăși structura câmpului, în cadrul căreia ei reprezintă momentul pasiv (sau, cum spune fizica, rezistent): nu inițiază niciodată probleme într-o lume despre care nu ar avea nimic de spus – negăsindu-i nici un motiv de reproș –, dacă nu ar exista punerile sub semnul întrebării operate de gândirea critică, pe care ei nu încetează să o critice. De fapt, strategiile lor discursive cele mai tipice reprezintă retraducerea directă a unei poziții contradictorii de dublă excludere, ea însăși asociată, în cea mai mare parte a cazurilor, unei traiectorii încrucișate: provenind adesea din poziții dominante în câmpul puterii, acei „intelectuali de dreapta" care, asemenea lui Joseph Schumpeter și Raymond Aron, sunt recunoscuți ca „intelectuali" de către „intelectualii de stânga", au reușit doar cu prețul unei duble răsturnări să ajungă în

[101] Oricum, e aproape un eufemism să spui că nu a fost înțeles atâta timp cât nu există nimic care să fi fost pus mai mult ca el în slujba exaltării „creației"', a „creatorului" și a misticii heideggeriene a poeziei ca „revelație".

câmpul de producție culturală și, mai precis, în pozițiile temporar dominante ale acestui câmp care ocupă, se știe, o poziție dominată în interiorul câmpului puterii. Expuși tot timpul riscului de a fi respinși și de către dominanți, ca fiind prea „intelectuali", și de către „intelectuali", ca fiind prea aserviți ordinii „burgheze", ei sunt obligați să lupte în permanență pe două fronturi și să opună fiecăreia dintre tabere ceea ce îi leagă de cealaltă. În fața dominanților se prezintă ca „intelectuali" și, în preocuparea lor de a se distinge de toate formele de conservatorism primar, se văd nevoiți să aducă argumente, în loc să facă afirmații sau să emită judecăți apodictice – existând astfel riscul de a introduce o distanță suspectă în raport cu adeziunea imediată și nediscutată la ordinea stabilită; și se întâmplă chiar ca ei să speculeze familiaritatea lor cu critica intelectuală pentru a critica ideologia precritică a conservatorismului spontan și pentru a da lecții de politică oamenilor politici în numele științei politice.[102]

Pe de altă parte însă, pentru a convinge un public burghez convertit dinainte că nu au deloc de ce să-i invidieze pe deținătorii legitimității culturale și că pot triumfa lejer peste acești semiexperți, cel puțin în domeniile care le sunt refuzate atât de dominanți (din câmpul puterii), cât și omologii lor din câmpul intelectual, cum sunt economia și politica, ei trebuie să recurgă, în plus, și la strategii constând mai întotdeauna în a întoarce împotriva „intelectualilor" propriile lor arme – cele ale logicii și ale criticii sociale, de exemplu –, vorbind ceea ce ar trebui să vorbească dacă ar ști ce va să zică să vorbești*, reducând la absurd, prin explicitarea agresiv consecventă a ultimelor consecințe, tezele combătute: ei tind astfel să se justifice pentru întoarcerea lor, printr-o ultimă răsturnare, la locul de origine al adevărurilor simple – din punct de vedere intelectual și stilistic – și pentru gestul de a da lecții de realism politic și de bun-simț.[103]

Definindu-se printr-un dublu refuz, ei trebuie să recurgă simultan sau succesiv la două strategii contradictorii: trebuie să combată critica „intelectuală", reducând-o la expresia ei cea mai simplă, ceea ce îi expune în permanență riscului limpidității simpliste a vulgarizatorului; însă, chiar sub amenințarea de a pierde orice forță specifică, ei trebuie să arate și că sunt în stare să riposteze ca „intelectuali" la criticile „intelectualilor", și că gustul lor pentru claritate și simplitate, chiar dacă își are sursa într-o formă de antiintelectualism, este efectul unei libere alegeri intelectuale. Fiind ei înșiși, prin poziția și prin traiectoria lor, locul unor intenții politice opuse, contradictorii, pot lua poziție față de fiecare luare de poziție politică din perspectiva altei

---

[102] Aceleași efecte ale unei poziții oscilante se observă, așa cum am văzut (*cf.* partea întâi, cap. 3), la criticii de teatru de la ziarele „burgheze".

* Aluzie la lucrarea sa intitulată chiar *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982 (n.tr.).

[103] Exemplu tipic de invariant, teatrul burghez s-a autodesemnat, pe la jumătatea secolului al XIX-lea, ca școala „bunului-simț" (*cf.* A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, ed. cit., pp. 33-34).

poziții, reproșând stângii că nu afișează rigoarea dreptei, iar dreptei, că îi lipsește inteligența generoasă a stângii.

Datorită propensiunii și aptitudinii lor de a varia punctul de observație în funcție de obiectul observat, de a adopta *succesiv* și *separat* toate punctele de vedere pornind de la care fiecare dintre punctele de vedere efectiv exprimate poate fi obiectivat, deci aprehendat ca atare (cu excepția acelui punct de vedere frânt care este al lor), ei excelează într-o abordare polemică cu aparențe de obiectivitate, identificată cu un fel de neutralism care pretinde că întoarce spatele și stângii, și dreptei, trimițând fiecăreia imaginea pe care cealaltă o are sau ar trebui să o aibă despre ea.[104] Astfel, se irosesc încercând să aducă împreună intelectualul și omul de acțiune, savantul și omul politic, cu riscul de a nu fi niciodată nici una, nici alta și de a fi și a se simți străini și suspecți, și față de unii, și față de ceilalți.

Deși comportă aceleași exigențe contradictorii, poziția de eseist politic este mult mai greu de ocupat decât cea de critic literar sau artistic: dominanții au, într-adevăr, în materie de economie și de politică, o pretenție la expertiză pe care nu o manifestă în materie de artă și de literatură; iar astăzi își afirmă cu atât mai tare această pretenție cu cât, datorită transformărilor modurilor de formare și de selecție, au convingerea, garantată școlar, că sunt în măsură să se facă propriii lor purtători de cuvânt, inclusiv pe terenul „teoriei".

Deseori convinși că nu-și datorează poziția decât valorii lor școlare și competenței lor tehnice și că sunt astfel în măsură să se situeze deasupra diviziunilor și conflictelor din câmpul puterii, noii mandarini din marea birocrație de stat se simt legitimați să arbitreze conflicte, zic ei, iluzorii, între interesele particulare care pleacă de la viziunea globală pe care o asigură cunoașterea generală a mecanismelor economice. Spre deosebire de analizele, inutil sofisticate, ale „intelectualului de dreapta", încă prea aproape de intelectuali, și spre deosebire de profesiunile de credință, deopotrivă naive și arhaice, ale patronilor privați, nobilimea de stat – „elită" birocratică selecționată și garantată școlar, care se consideră un fel de *arbitru*, capabil să dialogheze atât cu intelectualii, cât și cu patronii și să negocieze cu clasele dominate sau cu reprezentanții lor, deci să rămână echidistantă față de polul dominant și de cel dominat din câmpul puterii – lucrează din ce în ce mai viguros la impunerea unui discurs nemarcat, a cărui robustă platitudine intră în afinitate cu exigențele câmpului politic și ale celui jurnalistic.

Distinșii apărători ai unui conservatorism de selectă companie nu au aproape nimic în comun, în afara apartenenței la aceeași tabără politică, cu susținătorii unui conservatorism populist, bazat pe antiintelectualism, care bântuie endemic

---

[104] Deși permite mimarea „neutralității axiologice" și a obiectivității, aptitudinea de a adopta toate perspectivele în numele nevoilor practice ale polemicii nu are nimic de-a face cu cunoașterea perspectivelor ca atare, care implică capacitatea de a o sesiza pe fiecare dintre ele (și în special pe cea proprie) în principiul, adică în necesitatea ei.

categoriile inferioare ale intelighenției, „revoluționari conservatori" din Germania prenazistă și nazistă, jdanoviști simpatizanți ai muncitorimii din Rusia sau din China și din toate partidele comuniste din toate timpurile și din toate țările, diverși maccarthy din America anilor '50, ca să nu mai vorbim de toți pamfletarii mărunți care obțin un succes de scandal din denunțarea intelectualilor. Acest antiintelectualism de interior este de multe ori opera unor intelectuali dominați, aflați la prima generație, ale căror dispoziții etice și *stil de viață* (accent, maniere, ținută etc.) îi fac să se simtă nelalocul lor și parcă deplasați, mai ales când se confruntă cu eleganța și libertatea burgheză ale intelectualilor înnăscuți. Atunci când eșecul relativ lovește în aspirațiile lor inițiale față de o cultură de la care au așteptat totul, cad cu ușurință pradă resentimentului și indignării morale (mai ales prin denunțarea a ceea ce Pareto numea „pornocrația") în fața contradicției pe care o sesizează între stilul de viață cosmopolit, dezinvolt, estet, ba chiar deziluzionat și cinic, al intelectualilor de înaltă clasă și luările lor de poziție avansate, mai ales în politică.

Dominanții și-au recrutat întotdeauna cei mai buni câini de pază, în orice caz cei mai arțăgoși, dintre acești intelectuali dezamăgiți și adesea *scandalizați* de dezinvoltura moștenitorilor care își permit luxul de a-și repudia moștenirea. Oroarea pe care i-o inspiră jocurile intelectualului burghez, conservator sau revoluționar, îl aruncă pe mic-burghez, ajuns cu mare greutate la periferia unei intelighenții excesiv idealizate, într-un antiintelectualism care are violența unei iubiri dezamăgite.[105] Cuprins de fervoarea unui renegat, el rupe tăcerea, dezvăluind „burghezilor" secretele unei lumi căreia îi cunoaște mai bine ca oricine – viziunea sa asupra universului social îl predispune la asta – dedesubturile și cotloanele; și așa se face că deseori el vine în întâmpinarea așteptărilor dominanților și satisface nevoia lor de a se simți asigurați în fața îndrăznelilor neliniștitoare, chiar dacă rămân simbolice, pe care le încurajează, la unii intelectuali dominanți, propria lor poziție dominată în cadrul câmpului puterii.

Prin urmare, luările de *poziție* ale acestor „intelectuali proletaroizi" – care au imprimat orientarea și coloratura lor unor formațiuni politice atât de diferite cum sunt regimurile fasciste sau staliniste – nu pot fi explicate complet decât cu condiția de a lua în considerare, pe lângă efectele dispozițiilor asociate traiectoriei lor, efectele, mai puțin vizibile, ale unei poziții mai slabe în câmpul intelectual. Putem, într-adevăr, stabili ca o lege generală faptul că producătorii culturali sunt cu atât mai înclinați să se supună solicitărilor venind de la puteri exterioare (fie că e vorba de stat, de partide, de puteri economice sau, cum e cazul astăzi, de jurnalism) și să se servească de resursele importate din exterior pentru a regla conflicte interne, cu cât ocupă poziții situate cât mai jos în ierarhiile interne ale câmpului și cu cât sunt mai lipsiți de capital specific. Tocmai prin dominați (conform criteriilor specifice) se instaurează heteronomia.

---

105 Putem observa un exemplu tipic de astfel de atitudine la Hubert Bourgin, *De Jaurès à Léon Blum. L'École Normale et la politique*, présenté par Daniel Lindenberg, Gordon and Breach, Paris, Londra, New York, 1970.

Paradigma acestei încercări a intelectualilor dominați de a răsturna raportul de forțe înarmându-se cu puteri nespecifice (cum au făcut-o reprezentanții boemei literare în timpul Revoluției franceze) este, fără îndoială, *jdanovismul* care – în URSS, dar și în China și în toate situațiile istorice în care transfigurarea intereselor interne în „misiuni" externe se dovedește rentabilă – împinge scriitori și artiști de mâna a doua să se proclame de partea „poporului" și să invoce imperativele „artei sociale" sau „populare" pentru a-și impune propria domnie în fața deținătorilor unei autorități specifice în cadrul câmpului (mai ales când aceștia, cum a fost cazul în China, protestează împotriva decalajului dintre idealul revoluționar și realitate, adică împotriva domniei funcționarilor devotați Partidului).[106]

Violența teroristă care găsește în aceste situații extraordinare ocazia de a se desfășura plenar nu e decât limita violențelor ordinare ale ambiției dezamăgite pe care le observăm zilnic, sub aparențele ireproșabile ale criticii umorale sau ale denunțării inspirate de scandaluri sau comploturi, sau, mai voalat, în spatele insesizabilelor hotărâri colective ale comisiilor și comitetelor, ale administrațiilor și ale administratorilor, științifice sau artistice.

Pentru a conferi întreaga ei eficacitate criticii formelor subtile ale tiraniei care se exercită în Republica Literelor, ar trebui, într-adevăr, să se treacă dincolo de condamnarea prea facilă a formelor extreme de jdanovism și să se contabilizeze nenumăratele manifestări ale violenței represive pe care o exercită toți agenții de menținere a ordinii simbolice, al căror portret îl găsim în personajul Hussonnet al lui Flaubert, fost revoluționar de cafenea literară, convertit în responsabil birocratic al afacerilor literare; sarcină cu atât mai urgentă, științific și politic, cu cât răsturnările de situație, mai mult sau mai puțin neașteptate, care se pot observa peste tot în lumea politică oferă astăzi frecvent intelectualilor dezamăgiți prilejul de a-și exprima de două ori, cu prețul câtorva renegări *aparente*, aceleași pulsiuni represive ale resentimentului: prima oară în violența declarată a denunțării sau a reprimării „revoluționare", a doua oară în violența latentă și ireproșabilă a puterilor birocratice sau jurnalistice, grație cărora ei încearcă să impună principii de viziune și de diviziune exogene.[107]

---

106 *Cf.* Merle Godman, *Literary Dissent in Communist China*, Harvard University Press, Cambridge, 1967.

107 Ar trebui evocate aici acele veritabile *lovituri de stat* specifice care sunt toate încercările de a impune principii de ierarhizare externe, făcând apel la puterile politicii (prin ingerințele statului, ale comisiilor și administrațiilor sale, în problemele interne ale câmpurilor de producție culturală), ale economiei (prin toate formele de mecenat), ale presei (de exemplu, prin „palmaresuri", în special prin cele întemeiate pe „anchete" – inconștient – manipulate) etc.

PARTEA A TREIA

A înțelege înțelegerea*

„Artiștii scriu pentru egalii lor sau, cel puțin, pentru cei care îi înțeleg."

Barbey d'Aurevilly

* Al doilea termen (*înțelegerea*) trebuie citit ca infinitivul lung al verbului „a înțelege", altfel spus, ca „înțelegere în act", ca actul de a înțelege [*le comprendre* – în original] (n.tr.).

1. Geneza istorică a esteticii pure

„Am vrut să lupt aici cu cele mai dragi mie impresii estetice, încercând să împing sinceritatea intelectuală până la ultimele și cele mai crude limite ale ei."

*Marcel Proust**

Nenumăratele răspunsuri pe care filosofii, lingviștii, semiologii și istoricii artei le-au dat întrebării cu privire la specificitatea literaturii („literaritatea"), a poeziei („poeticitatea") și a operei de artă în general, ca și întrebării referitoare la percepția propriu-zis estetică pe care o reclamă converg, toate, în evidențierea anumitor proprietăți precum gratuitatea, absența funcției (sau primatul formei asupra funcției), dezinteresul etc. Nu am să reamintesc acum toate aceste definiții, care nu sunt altceva decât niște variante ale analizei kantiene, precum cea a lui Strawson, de pildă, conform căreia funcția artei constă în a nu avea nici o funcție, sau cea a lui T.E. Hulme, pentru care contemplația artistică reprezintă un „interes detașat" *(detached interest*[1]); am să mă mulțumesc să ofer o ilustrare ideal-tipică a acestor încercări de a constitui într-o esență universală, cu prețul unei *duble dezistoricizări,* atât a operei de artă, cât și a privirii asupra operei, o experiență a operei de artă extrem de particulară și de evident situată în spațiul social și în timpul istoric: în opinia lui Harold Osborne, atitudinea estetică se caracterizează printr-o concentrare a atenției (ea separă – *frames apart* – obiectul perceput de mediul său înconjurător), prin suspendarea activităților discursive și analitice (ea ignoră contextul sociologic și istoric),

---

* „En mémoire des églises assassinées" in *Pastiches et mélanges,* Gallimard, Paris, 1970, p. 171 (n. tr.).

[1] Vezi P. F. Strawson, „Aesthetic Appraisal and Works of Art", in *Freedom and Resentment,* London, 1974, pp. 178-188, și T. E. Hulme, *Speculations,* Routledge and Kegan, London, 1960, p. 136.

prin dezinteres și detașare (ea îndepărtează preocupările trecute și viitoare) și, în sfârșit, prin indiferența față de existența obiectului.[2]

Analiza de esență și iluzia absolutului

Dacă aceste analize de esență se întâlnesc în privința esențialului este pentru că au în comun faptul de a lua ca obiect, fie tacit, fie explicit (cum e cazul celor ce se reclamă de la fenomenologie), experiența subiectivă a operei de artă proprie autorului acesteia, adică unui individ cultivat aparținând unei anumite societăți, fără a lua însă act de istoricitatea acestei experiențe și a obiectului la care ea se aplică. Ceea ce înseamnă că ele operează, fără să știe, o universalizare a unui caz particular, instituind, prin chiar acest fapt, o experiență particulară, situată și datată, a operei într-o normă transistorică a oricărei percepții artistice. Ele trec implicit sub tăcere problema condițiilor istorice și sociale de posibilitate ale acestei experiențe: își interzic, de fapt, orice fel de analiză a condițiilor în care au fost produse și constituite ca atare operele considerate ca fiind demne de privirea estetică; ele ignoră totodată și problema condițiilor în care a fost produsă (filogeneza) și continuu reprodusă de-a lungul timpului (ontogeneza) dispoziția estetică pe care o reclamă. Or, numai o astfel de dublă analiză ar putea să dea seama și de ceea ce este experiența estetică și de iluzia de universalitate care o însoțește, iluzie pe care o înregistrează cu naivitate analizele de esență.

Pentru a fi cât mai convingător cu putință, ar trebui să supun aici unui examen amănunțit câteva dintre tentativele pe care abstractizatorii moderni de chintesențe le-au făcut pentru a degaja esența pură a operei de artă, pentru a defini, prin Jakobson, de exemplu, ceea ce face ca un mesaj verbal să fie o operă literară. Și să arăt totodată felul în care se închid în alternativa (sau în cercul vicios) subiectivism *versus* realism (a cărui formulă o exprimă îndrăgostitul: „Este frumoasă pentru că o iubesc sau o iubesc pentru că este frumoasă?"). Se cuvine, oare, să spunem că punctul de vedere estetic este acela care creează obiectul artistic sau, dimpotrivă, că proprietățile specifice

---

[2] Vezi Harold Osborne, *The Art of Appreciation*, Oxford University Press, London,1970. Interesul pe care-l prezintă această definiție se datorează faptului că ea cumulează un întreg ansamblu de trăsături caracteristice reperate de alte definiții: astfel, de exemplu, Hulme observă că obiectul contemplației estetice este *framed apart by itself* (T. E. Hulme, *ibidem*).

și intrinseci ale operei de artă sunt cele care provoacă experiența estetică, cea literară, de pildă, în lectorul capabil să o citească adecvat, adică în mod estetic, sau, în termeni mai preciși, să considere mesajul în și pentru sine?[3] Cercul este evident în cazul lui Wellek și Warren, care definesc literatura prin proprietățile intrinseci ale mesajului, specificând totuși în altă parte însușirile pe care „cititorul competent" trebuie să le posede pentru a satisface exigențele operei, aprehendând-o estetic.[4] În ceea ce-l privește pe Panofsky, acesta se descurcă aparent mai bine, fiindcă își asortează analiza de esență cu elemente istorice. Dacă, într-adevăr, așa cum afirmă el, opera de artă se definește prin faptul că „cere să fie percepută în mod estetic" și dacă orice obiect, natural sau artificial, poate fi aprehendat pornind de la o intenție estetică, adică mai curând în forma decât în funcția lui, cum să nu ajungi la concluzia că intenția estetică este cea care instituie obiectul estetic ca atare? Și cum să faci operațională o astfel de definiție? Nu se observă că este aproape imposibil de determinat în ce moment un obiect prelucrat devine operă de artă și începând de când, de exemplu, o scriere oarecare devine „literatură", adică în ce moment forma câștigă în fața funcției? Să însemne aceasta, oare, că diferența rezidă în intenția autorului? Dar tocmai această intenție, ca de altfel, și intenția cititorului sau a spectatorului, fac obiectul acelor convenții sociale care își dau concursul la definirea graniței mereu nesigure și istoric variabile dintre simpla unealtă și opera de artă: „Gustul clasic cerea ca scrisorile private, discursurile oficiale și scuturile eroilor să fie *artistice* [...], în vreme ce gustul modern vrea ca arhitectura și scrumierele să fie funcționale."[5]

Nu există, fără îndoială, o mai bună atestare a acceptării cvasiuniversale – cel puțin printre deținătorii de titluri universitare – a presupozițiilor pe care se întemeiază *doxa* estetică decât faptul că filosofii wittgensteinieni cei mai prompți în detectarea unei *essentialist fallacy* în definițiile clasice ale poeticului sau literarului ajung să invoce ici și colo, din neatenție

---

[3] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Éjd. du Seuil, Paris,1973; și „Closing Statement: Linguistics and Poetics", în T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, 1960. Într-o variantă mai recentă, ni se oferă alternativa textului ca pretext (pentru proiecții subiective) și a textului ca o constrângere atotputernică, prima direcție corespunzând mai degrabă unei viziuni de *auctor*, cea de-a doua unei viziuni de *lector*, mai scientistă.

[4] René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1949 [ediția românească: René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967 – n. tr.].

[5] Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, New York, 1955, p. 13.

parcă, „gratuitatea operei de artă" și absența funcției de care e marcată sau „percepția dezinteresată a lucrurilor" – locuri comune formaliste universal atestate, în limitele, evident, ale universului cultivat.[6]

Este, oare, suficient pentru a ieși din această aporie să afirmăm, asemenea lui Arthur Danto[7], că principiul diferenței dintre operele de artă și obiectele obișnuite nu e altceva decât o instituție – respectiv „lumea artistică" (*art world*) – care le conferă celor dintâi statutul de candidate la aprecierea estetică? Constatarea are o bătaie cam scurtă și, dacă un sociolog își poate permite o astfel de judecată, cam „sociologistă", născută, o dată în plus, dintr-o experiență singulară prea rapid universalizată, ea nu trimite decât la *instituirea* (în sens activ) a operei de artă. Sare peste analiza istorică și sociologică a genezei și a structurii instituției (câmpul literar), care este în măsură să realizeze un asemenea de act de instituire, adică să impună *recunoașterea* operei de artă ca atare tuturor acelora (*și numai lor*) care (asemenea filosofului care vizitează un muzeu) au fost construiți (printr-un travaliu de socializare căruia, la rândul lui, trebuie să i se analizeze condițiile sociale și logica) de așa natură încât (așa cum atestă intrarea lor într-un muzeu) sunt dispuși să recunoască drept artistice și să perceapă ca atare operele socialmente desemnate ca artistice (în special prin expunerea lor în muzee). (Am așezat între paranteze, din pură plăcere, câteva dintre lucrurile pe care filosoful însuși le așează, fără să-și dea seama, între paranteze...)

Toate aceste lucruri vor să spună că știința operelor nu poate fi ruptă în două părți, una consacrată producției, cealaltă receptării. Principiul reflexivității se impune în acest caz de la sine: știința producerii operei de artă – adică emergența progresivă a unui câmp relativ autonom de producție, care își este lui însuși piață, și a unei producții care, fiindu-și ei înseși scop, afirmă primatul absolut al formei asupra funcției – este, prin chiar acest fapt, și știința emergenței dispoziției estetice pure, capabile să privilegieze, în operele astfel produse (și, potențial, în oricare lucru al lumii), forma în raport cu funcția.

Ceea ce uită analiza de esență sunt condițiile sociale ale producerii (sau inventării) și ale reproducerii (sau inculcării) dispozițiilor și schemelor de clasificare care sunt puse la lucru în percepția artistică, ale acelui

[6] O expunere a criticii wittgensteiniene a esențialismului și a criticii acestei critici poate fi găsită *in* M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, ed. cit., pp. 31-72.

[7] Arthur Danto, „The Artworld", *Journal of Philosophy*, vol. LXI, 1964, pp. 571-584.

soi de *transcendental istoric* care reprezintă condiția experienței estetice așa cum o descrie ea în mod naiv. Înțelegerea acestei forme particulare de relație cu opera de artă, care este înțelegerea imediată caracteristică familiarității, presupune o înțelegere a analistului de către el însuși, înțelegere care nu este accesibilă simplei analize fenomenologice a experienței trăite a operei, în măsura în care această experiență se bazează tocmai pe o uitare activă a istoriei care a produs-o. Numai printr-o mobilizare a tuturor resurselor oferite de științele sociale poate fi dusă la bun sfârșit această formă istoricistă a proiectului transcendental care constă în reaproprierea, prin anamneză istorică, a formelor și categoriilor istorice ale experienței artistice.

Chiar dacă i se înfățișează lui însuși sub aparența unui dar al naturii, ochiul amatorului de artă din secolul XX reprezintă un produs al istoriei: din perspectivă filogenetică, privirea pură capabilă să aprehendeze opera de artă exact așa cum cere ea să fie aprehendată, în sine și pentru sine, ca formă și nu ca funcție, este inseparabilă de apariția unor producători animați de o intenție artistică pură, ea însăși cu neputință de disociat de emergența unui câmp artistic autonom, capabil să-și postuleze și să-și impună propriile-i finalități, în opoziție față de cererile externe și inseparabilă totodată de apariția corelativă a unei populații de „amatori" și de „cunoscători", capabili să aplice operelor astfel produse privirea „pură" pe care acestea o reclamă; din perspectivă ontogenetică, privirea pură este asociată unor condiții de învățare cu totul particulare, precum frecventarea precoce a muzeelor și expunerea prelungită la învățământul școlar și în primul rând la *skholè* ca plăcere, ca distanță față de constrângerile și urgențele necesității pe care ea o implică. Ceea ce înseamnă, în treacăt fie spus, că analiza de esență, care păstrează tăcerea asupra acestor condiții, instituie tacit în normă universală a oricărei practici ce se dorește estetică proprietățile pur particulare ale unei experiențe ce reprezintă un produs al privilegiului.

Ceea ce descrie analiza anistorică a operei de artă și a experienței estetice este, de fapt, o *instituție* care există ca atare într-un anumit sens de două ori: în lucruri și în creiere. În lucruri, sub forma unui câmp artistic, univers social relativ autonom care reprezintă produsul unui lent proces de emergență; în creiere, sub forma unor dispoziții care au fost inventate în chiar mișcarea prin care s-a inventat câmpul la care ele sunt ajustate. Atunci când lucrurile și dispozițiile se află într-un acord imediat, adică atunci când ochiul este produsul câmpului la care tocmai se aplică, totul

apare ca dotat în mod spontan cu sens și valoare. În asemenea măsură încât, pentru a se ajunge la punerea întrebării cu totul extraordinare privind fundamentul semnificației și al valorii operei de artă – admise, în regim extraordinar, ca fiind de la sine înțelese (*taken for granted*) de toți cei care se simt în lumea culturală în elementul lor –, trebuie să survină o experiență care este pentru un om cultivat cu totul excepțională, deși ea poate fi, din contră, așa cum o demonstrează experiența empirică[8], cu totul ordinară pentru toți cei care nu au avut ocazia sau șansa să dobândească dispozițiile cerute în mod obiectiv de opera de artă: aceea a unui Arthur Danto, de exemplu, care a descoperit, în urma vizitării expoziției de cutii Brillo a lui Warhol de la Stable Gallery, caracterul arbitrar, *ex instituto*, cum ar fi spus Leibniz, al impunerii de valoare operate de câmp prin intermediul expunerii într-un loc consacrat și capabil să consacre.[9]

Experiența operei de artă, resimțită ca fiind imediat dotată cu sens și valoare, este un efect al acordului dintre cele două fețe al aceleiași instituții istorice, *habitus*-ului cultivat și câmpul artistic, care se întemeiază reciproc: dat fiind că opera de artă nu există ca atare, altfel spus, ca obiect simbolic dotat cu sens și valoare, decât dacă este aprehendată de spectatori înzestrați cu dispoziția și competența estetice pe care ea le reclamă în mod tacit, se poate spune că ochiul estetului este cel care constituie opera de artă ca atare, cu condiția însă de a nu uita că nu poate să facă acest lucru decât în măsura în care reprezintă el însuși produsul unei îndelungate istorii colective, adică al inventării treptate a „cunoscătorului", și individuale, adică al unei frecventări îndelungate a operei de artă. Această relație de cauzalitate circulară – aceea dintre credință și sacru – caracterizează orice instituție care nu poate funcționa decât dacă este instituită atât în

---

[8] Asupra confuziei căreia îi cad victimă vizitatorii de muzee cei mai dezarmați din punct de vedere cultural, lipsiți de cele mai elementare instrumente de percepție și apreciere, în special de reperele pe care le reprezintă numele de genuri, școli, epoci, artiști etc., se poate consulta Pierre Bourdieu și Alain Darbel, împreună cu Dominique Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, Paris,1966; Pierre Bourdieu, „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, nr. 4, pp. 640-664.

[9] Iar dacă vrem să epuizăm analiza condițiilor sociale de posibilitate ale acestei experiențe extra-ordinare, trebuie să mai adăugăm și intervenția profetică a artistului, în cazul de față Marcel Duchamp, care, cel dintâi, a atras atenția asupra efectului de instituire estetică a muzeului și a artistului care expune un urinoar sau un coș pentru sticle.

obiectivitatea unui joc social, cât și în anumite dispoziții ce predispun la intrarea în joc, la interesul față de el. Muzeele și-ar putea înscrie pe fronton (nu au însă de ce să o facă, pentru că se înțelege de la sine): interzisă intrarea celor care nu sunt amatori de artă. Jocul creează *illusio*, investiția în joc a jucătorului priceput care, înzestrat cu simțul jocului pentru că este făcut de acest joc, joacă jocul și, în felul acesta, îl face să existe.

Este limpede că nu se poate alege între subiectivismul teoriilor „conștiinței estetice", care reduc calitatea estetică a unui lucru natural sau a unei opere a omului la un simplu corelat al unei atitudini pur contemplative, nici teoretice și nici practice, a conștiinței, și o ontologie a operei de artă de felul celei propuse de Gadamer în *Adevăr și metodă*. Problema sensului și a valorii operei de artă, ca și aceea a specificității judecății estetice nu pot fi soluționate decât cu ajutorul unei istorii sociale a câmpului, asociată unei sociologii a condițiilor de constituire a dispoziției estetice particulare reclamate de câmp în fiecare dintre stadiile sale.

Anamneza istorică și întoarcerea refulatului

Ce anume face ca o operă de artă să fie o operă de artă și nu un simplu lucru al lumii sau o simplă unealtă? Ce anume face dintr-un artist un artist, și nu un artizan sau un pictor de duminică? Ce face ca un urinoar sau un coș pentru sticle expus într-un muzeu să fie opere de artă? Faptul că sunt semnate de Duchamp, artist recunoscut (în primul rând ca artist), și nu de un negustor de vinuri sau de un instalator? Dar a răspunde astfel nu înseamnă, oare, a trimite pur și simplu de la opera de artă ca fetiș la „fetișul pe care îl reprezintă numele maestrului", despre care vorbea Benjamin? Cine, cu alte cuvinte, l-a creat pe „creator", ca producător recunoscut de fetișuri? Și ce anume îi conferă eficacitatea magică numelui său, a cărui celebritate reprezintă măsura pretenției sale de a exista ca artist? Ce anume face ca parafa acestui nume, aidoma peceții croitorului de lux, să multiplice valoarea obiectului (ceea ce contribuie la creșterea mizei în jurul certurilor de atribuire și la întemeierea puterii experților)? În ce anume rezidă principiul ultim al efectului de numire sau de teorie – cuvânt cât se poate de potrivit aici, dat fiind că este vorba de „a vedea", théorein, și de a oferi spre vedere –, care, introducând diferența, diviziunea, separația, produce sacrul?

Întrebări perfect analoage, în registrul lor, celor pe care și le-a pus Mauss în al său *Eseu despre magie*, atunci când, investigând principiului

eficacității magice, s-a vazut trimis de la instrumentele folosite de vrăjitor la vrăjitorul însuși și de la acesta la credința clienților săi și, din aproape în aproape, la întregul univers social în sânul căruia se elaborează și se exercită magia. Or, în această regresie la infinit spre cauza primă și spre fundamentul ultim al valorii operei de artă, trebuie să ne oprim totuși undeva. Și, pentru a explica acest soi de miracol al transsubstanțierii aflat la originea operei de artă – care, uitat de toți, este reamintit în chip brutal prin lovituri de forță *à la* Duchamp –, trebuie să substituim întrebării ontologice întrebarea istorică privind geneza universului în sânul căruia se produce și se reproduce neîncetat, printr-o adevărată creație continuă, valoarea operei de artă, altfel spus, câmpul artistic.

Analiza de esență nu face altceva decât să înregistreze produsul analizei pe care istoria însăși a efectuat-o în sânul obiectivității prin intermediul procesului de autonomizare a câmpului și al inventării progresive a agenților (artiști, critici, istoriografi, conservatori, cunoscători etc.), a tehnicilor și conceptelor (genuri, maniere, epoci, stiluri etc.) caracteristice acestui univers. Știința operelor nu se va putea debarasa complet de viziunea „esențialistă" decât dacă va reuși să ducă la bun sfârșit analiza istorică a genezei acestor personaje centrale ale jocului artistic – artistul și cunoscătorul – și a dispozițiilor pe care aceștia le pun la lucru în producerea și receptarea operelor de artă. Noțiuni devenite atât de evidente și de banale precum cele de artist și de „creator", ca și cuvintele înseși care le desemnează și le constituie, reprezintă produsul unui îndelung travaliu istoric.

Este exact ceea ce uită adesea chiar istoricii artei atunci când își pun întrebări privind emergența artistului în înțelesul modern al termenului, fără să reușească să se sustragă pe de-a-ntregul capcanei „gândirii esențialiste" care se află înscrisă în folosirea, pândită întotdeauna de anacronism, a unor cuvinte istoricește inventate, așadar datate. Nesupunând interogației ceea ce se află în mod tacit angajat în noțiunea modernă de artist, în special ideologia profesională a „creatorului" increat, elaborată pe parcursul secolului al XIX-lea, ei se opresc la obiectul aparent, adică la artist (sau, în alte locuri, la scriitor, la filosof, la savant), în loc să elaboreze și să analizeze câmpul de producție al cărui produs este artistul, instituit socialmente drept „creator". Ei nu realizează că interogația ritualică cu privire la locul și la momentul apariției personajului artistului (opus artizanului) se reduce, în fapt, la interogația asupra condițiilor economice și sociale ce au dus la constituirea progresivă a unui câmp artistic capabil să instituie credința în puterile cvasimagice care îi sunt recunoscute artistului.

Nu este vorba numai de a exorciza „fetișul pe care îl reprezintă numele maestrului" printr-o simplă răsturnare blasfematorie și oarecum puerilă – ne place sau nu, numele maestrului este efectiv un fetiș! Este vorba de a descrie emergența progresivă a ansamblului de mecanisme sociale care fac posibil personajul artistului ca producător al fetișului care este opera de artă; altfel spus, de o descriere a modului în care s-a constituit câmpul artistic (în care analiștii și istoricii artei sunt ei înșiși incluși) ca loc în care se produce și reproduce neîncetat credința în valoarea artei și în puterea artistului de a crea valoare. Ceea ce presupune o înregistrare nu numai a indicilor de autonomie a artistului (cum sunt cei evidențiați de analiza contractelor, precum apariția semnăturii, de afirmările competenței specifice a artistului sau de recurgere, în caz de litigiu, la arbitrajul egalilor etc.), ci și a indicilor de autonomie a câmpului, cum ar fi apariția ansamblului de instituții specifice ce reprezintă condiția funcționarii economiei bunurilor culturale: locuri de expoziție (galerii, muzee etc.), instanțe de consacrare (academii, saloane etc.), instanțe de reproducere a producătorilor (școli de arte frumoase etc.), agenți specializați (negustori, critici, istorici de artă, colecționari etc.) care posedă *dispozițiile* pe care câmpul le reclamă în mod obiectiv și *categoriile de percepție și de apreciere specifice*, ireductibile la cele active în existența obișnuită și capabile să impună o măsură specifică a valorii artistului și a produselor sale.

Atâta timp cât pictura se măsoară în unități de suprafață, în timp de muncă sau după cantitatea și prețul materialelor folosite (aur sau albastru ultramarin), pictorul-artist nu se deosebește radical de un zugrav. De aceea, dintre toate invențiile ce însoțesc apariția câmpului de producție, una dintre cele mai importante este, fără doar și poate, elaborarea unui limbaj propriu-zis artistic: este vorba, în primul rând, de o modalitate de a-l numi pe pictor, de a vorbi despre el, despre natura și modul de remunerare a muncii sale, prin intermediul căreia se elaborează o definiție autonomă a valorii propriu-zis artistice, ireductibilă, în sine, la valoarea strict economică; apoi, conform aceleiași logici, de o modalitate de a vorbi despre pictura însăși, folosind termeni potriviți, de cele mai multe ori cupluri de adjective care permit enunțarea specificității tehnicii picturale, *manifattura*, adică a manierei care particularizează un pictor, căreia îi asigură existența din punct de vedere social numind-o pur și simplu. Conform acestei logici, discursul de celebrare – biografia, în special – joacă un rol hotărâtor, nu atât, firește, prin ceea ce spune cu privire la pictor și la opera acestuia, cât mai cu seamă prin faptul că îl constituie pe acesta ca

personaj memorabil, demn de narațiunea istorică, asemenea oamenilor de stat și poeților (se știe că analogia înnobilantă – *ut pictura poesis* – contribuie, cel puțin pentru un timp, până să devină un obstacol, la afirmarea ireductibilității artei picturale).

O sociologie genetică ar mai trebui să includă în modelul său și acțiunea producătorilor înșiși, revendicarea lor de a deține dreptul de a fi singurii judecători ai producției picturale, de a fi cei care produc criteriile de percepție și de apreciere ale produselor lor; ea ar trebui să mai țină seama, totodată, și de efectul pe care îl poate exercita asupra lor și asupra imaginii pe care o au despre ei înșiși și despre producția lor – și, în felul acesta, chiar asupra producției înseși – imaginea pe care le-o oferă despre ei și despre producția lor ceilalți agenți angajați în câmp: restul artiștilor, dar și criticii, clienții, comanditarii, colecționarii etc. (Se poate astfel presupune că interesul pe care, încă din Quattrocento, anumiți colecționari au început să-l arate schițelor și nu a putut decât să contribuie la exaltarea sentimentului artistului față de propria sa demnitate.)

Istoria instituțiilor specifice indispensabile producției artistice ar trebui, de asemenea, dublată de o istorie a instituțiilor indispensabile consumului, altfel spus, producerii de consumatori și, în mod special, producerii *gustului,* ca dispoziție și competență. Înclinația „cunoscătorului" de a-și consacra o parte din timp contemplării operelor de artă fără vreo altă finalitate în afara purei plăceri pe care o procură, nu poate deveni o dimensiune esențială a stilului de viață al *gentleman*-ului și al aristocratului – din ce în ce mai puternic identificat, în Anglia și în Franța cel puțin, cu omul de gust – decât cu prețul întregului travaliu colectiv necesar pentru producerea instrumentelor cultului închinat operei de artă: mă gândesc la noțiuni precum aceea de „bun gust", supusă unei permanente elaborări, sau la desemnări ca *virtuoso,* preluată din italiană, sau *connaisseur,* preluată din franceză, care, în Anglia secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, caracterizează și produc niște personaje capabile să afișeze o artă de a trăi eliberată de scopurile utilitare și mărunt materiale la care se închină „vulgul". Ar mai trebui însă luate în considerare și anumite practici intens ritualizate, de felul „Marelui Tur" (pelerinaj cultural întins pe mai mulți ani și încheiat cu o vizitare a Italiei și a Romei, încununarea aproape obligatorie a studiilor pentru odraslele marii aristocrații din Anglia și din alte țări) sau al acelor instituții care își oferă, cel mai adesea contra cost, produsele culturale unui public din ce în ce mai extins (publicații periodice specializate, reviste

și lucrări de critică, jurnale și săptămânale literare și artistice, galerii private ce se transformă treptat în muzee, expoziții anuale, ghiduri destinate celor care frecventează colecții de pictură și sculptură adăpostite de palate aristocratice și de muzee, concerte publice etc.).

Pe lângă faptul că favorizează înmulțirea unui *public* al operelor culturale, care beneficiază astfel de posibilitatea (și de locul) unei accederi la dispoziția cultivată, instituțiile *publice* – care, asemenea muzeelor, nu au alt scop decât acela de a oferi spre contemplare opere produse de multe ori pentru cu totul alte destinații (precum picturile religioase, muzica de dans sau de ceremonie etc.) – au ca efect instituirea rupturii sociale care, smulgând operele din contextul lor originar, le deposedează de diferitele lor funcții religioase și politice, reducându-le, în felul acesta, printr-un soi de *epochè* în act, la funcția lor propriu-zis artistică. Muzeul, care izolează și separă (*frames apart*), este, fără doar și poate, locul prin excelență al actului de *constituire*, continuu repetat, cu acea constanță implacabilă a lucrurilor, prin care sunt afirmate și permanent reproduse atât statutul de sacralitate conferit operelor de artă, cât și dispoziția sacralizantă pe care acestea o reclamă.[10] Experiența legată de opera picturală pe care o impune acest loc consacrat exclusiv contemplării pure tinde să se transforme într-o normă a experienței legate de toate obiectele aparținând tocmai categoriei ce se vede, astfel, constituită prin însuși actul expunerii lor.

Totul ne îndeamnă să considerăm că istoria teoriei estetice și a filosofiei artei este strâns legată – fără a constitui, firește, o reflectare directă a ei, din moment ce și ea se dezvoltă într-un câmp – de istoria instituțiilor capabile să favorizeze accesul la delectarea pură și la contemplarea dezinteresată, cum ar fi muzeele sau acele manuale practice de gimnastică vizuală care sunt ghidurile turistice sau scrierile despre artă (în rândul cărora se cuvine să includem și nenumăratele relatări de călătorie). Este, într-adevăr, cât se poate de limpede că scrierile teoretice pe care istoria filosofiei tradiționale le tratează ca pe niște contribuții la cunoașterea obiectului sunt și – mai cu seamă – niște contribuții la *construcția socială a înseși realității* acestui obiect, așadar condiții teoretice și practice ale existenței sale

[10] Această schiță rapidă și vag programatică a ceea ce ar putea să fie o istorie socială a dispoziției estetice în materie de pictură se sprijină, parțial, pe o serie de observații ale lui M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, ed. cit., în special pp. 135-158, și ale lui W. E. Houghton Jr., „The English *Virtuoso* in the Seventeenth Century", *Journal of the History of Ideas*, nr. 3, 1942, pp. 51-73 și 190-219.

(același lucru putând fi afirmat și în ceea ce privește tratatele de teorie politică aparținând unor Machiavelli, Bodin sau Montesquieu).

Ar fi nevoie, prin urmare, *din acest punct de vedere,* să se retraseze o istorie a esteticii pure și să se arate, de exemplu, modul în care filosofii profesioniști au importat în domeniul artei concepte elaborate inițial în cadrul tradiției *teologice,* în special concepția despre artist în calitate de „creator" înzestrat cu acea facultate cvasidivină care este „imaginația" și capabil să producă o „a doua natură", o „a doua lume", o lume *sui generis* și autonomă; felul în care Alexandre Baumgarten, în ale sale *Reflecții filosofice asupra poeziei* din 1735, a transpus în ordine estetică cosmogonia leibniziană, conform căreia Dumnezeu, creând cea mai bună dintre lumile posibile, a ales dintr-o infinitate de lumi, toate formate din elemente composibile și reglate de legi interne specifice, făcând din poet un creator și din poem o lume ascultând de propriile ei legi, al cărei adevăr nu constă în corespondența cu realul, ci în coerența ei internă; cum Karl Philipp Moritz a scris că opera de artă este un microcosm a cărui frumusețe „nu are nevoie să fie utilă" deoarece „conține în ea însăși scopul propriei sale existențe"; felul în care, urmând o altă linie teoretică (care ar trebui considerată și în dimensiunea ei socială, situând fiecare gânditor în câmpul său), ideea conform căreia binele suprem constă în contemplarea Frumosului, cu diferitele ei fundamentări (platoniciene și plotiniene, dar și leibniziene), a fost dezvoltată de diferiți autori, în particular de Shaftesbury, Karl Philipp Moritz și Kant, care adoptă punctul de vedere al receptorului mai curând decât pe acela al producătorului operei de artă, altfel spus, al contemplației, apoi de Schiller, Schlegel, Schopenhauer și de mulți alții; felul în care această tradiție filosofică, preponderent germană, s-a conectat, prin intermediul lui Victor Cousin, cu scriitorii artei pentru artă, Baudelaire și Flaubert mai cu seamă, care au reinventat, în felul lor propriu, teoria „creatorului", a unei „alte lumi" și a contemplării pure.[11]

Ar mai trebui, de asemenea, evidențiați, în fiecare caz în parte, așa cum am încercat să fac eu însumi în cazul lui Kant*, indicii raportului social

---

[11] O privire ceva mai aprofundată asupra acestei istorii a teoriei estetice poate fi găsită în M. H. Abrams, *Doing Things with Texts,* ed. cit., în capitolul intitulat „From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art", pp. 159-187.

* *Cf.* mai ales ultimul capitol din ampla lucrare *La Distinction,* Minuit, Paris, 2003, pp. 565-587; secțiunea este accesibilă în versiunea românească a lui Mihai Dinu Gheorghiu, *cf.* „Elemente pentru o critică «vulgară» a criticilor «pure»", în *Economia bunurilor simbolice,* Meridiane, București, 1986, pp. 290-320 (n. tr.).

care este implicat întotdeauna în modul de raportare la opera de artă (de exemplu, în cupluri de adjective precum *pur* și *impur*, *inteligibil* și *sensibil*, *rafinat* și *vulgar* etc.), iar această relație ascunsă, dar fondatoare, pusă în legătură cu poziția și cu traiectoria autorului în interiorul câmpului (filosofic, artistic etc.) și în spațiul social. O astfel de genealogie, care ar face, fără îndoială, oarecum inutile revenirile și repetările ce țin, de multe ori indiscernabil, de împrumutul conștient sau inconștient și de reinventare, ar constitui cea mai sigură și mai radicală explorare a acelui inconștient pe care toți oamenii cultivați, ca urmare a faptului că îl împărtășesc, sunt gata să-l ia ca pe o formă universală (*a priori*) a cunoașterii.

Categoriile istorice ale percepției artistice

Astfel, pe măsură ce câmpul se constituie ca atare, producerea operei de artă, a valorii dar și a sensului ei începe să se limiteze din ce în ce mai puțin doar la travaliul unui artist, care, în mod paradoxal, atrage tot mai mult privirile asupra lui; ea îi aduce acum în scenă pe toți producătorii de opere clasificate ca fiind artistice, fie ei mari sau mici, celebri – adică celebrați – sau necunoscuți, dar și pe critici, ei înșiși constituiți în câmp, pe colecționari, pe intermediari, pe conservatori, într-un cuvânt, pe toți cei care au o legătură cât de mică cu arta și care, trăind pentru și din artă, se opun unii altora în lupte de concurență ce au ca miză definirea sensului și a valorii operei de artă, altfel spus, delimitarea lumii artei și a artiștilor (autentici), și care colaborează, prin chiar aceste lupte, la producerea valorii artei și a artistului.

Dacă știința operelor de artă nu a depășit nici până astăzi stadiul copilăriei este, fără îndoială, din pricina faptului că cei care fac jocurile aici, în special istoricii artei și teoreticienii esteticii, sunt angajați – fără s-o știe sau, oricum, fără să deducă toate consecințele acestui fapt – în luptele prin care are loc producerea sensului și a valorii operei de artă: ei au devenit prizonieri ai obiectului pe care au impresia că-l tratează ca pe un simplu obiect. Pentru a ne convinge că așa stau lucrurile, este suficient să observăm că toate conceptele utilizate pentru a gândi operele de artă, dar mai cu seamă pentru a le judeca și clasifica, se caracterizează, așa cum remarca Wittgenstein, printr-o totală indeterminare, indiferent că este vorba de genuri (poezie, tragedie, comedie, dramă, roman), de forme (baladă, rondel, sonet și sonată, alexandrin sau vers liber), de perioade și stiluri (gotic, baroc, clasic) sau de mișcări (impresioniști, simboliști, realiști, naturaliști). Și că această confuzie nu este deloc mai mică în ceea ce

privește conceptele folosite pentru caracterizarea operei de artă ca atare, pentru perceperea și aprecierea ei, cum sunt cuplurile de adjective ce structurează experiența artistică.

Dacă – din pricina faptului că sunt înscrise în limba comună și că sunt aplicate, în marea lor majoritate, în afara sferei propriu-zis estetice – aceste categorii ale judecății de gust sunt împărtășite de toți vorbitorii unei aceleiași limbi, permițând, astfel, o formă aparentă de comunicare, ele rămân, totuși, marcate tot timpul, chiar și atunci când sunt utilizate de profesioniști, de o incertitudine și de o flexibilitate extreme, care, așa cum observă același Wittgenstein, le pot face total refractare la o definiție de esență[12]. Aceasta, desigur, deoarece modul în care ele sunt folosite și sensul care le este atribuit depind de punctele de vedere particulare, situate social și istoric, și adesea perfect ireconciliabile ale utilizatorilor lor.

Analistul conștient de faptul că analiza la care el supune jocul este amenințată în pemanență de a fi ea însăși introdusă în joc are de înfruntat, în expunerea rezultatelor la care ajunge, dificultăți aproape insurmontabile. Și aceasta în primul rând pentru că limbajul cel mai riguros controlat este destinat să apară, de îndată ce lectura naivă îl reintroduce în jocul social, ca o luare de poziție în chiar cadrul dezbaterii pe care el se străduiește, doar, s-o obiectiveze. Astfel, de pildă, chiar și atunci când se recurge la un concept mai neutru, cum ar fi cel de „periferie", pentru a substitui un cuvânt indigen precum cel de „provincie", mult prea încărcat de conotații peiorative, se poate constata că opoziția dintre centru și periferie – la care se poate apela pentru a analiza unele dintre efectele de dominație simbolică ce se exercită în lumea literară și artistică, la scară națională și internațională – continuă să reprezinte o miză pentru luptele din interiorul câmpului analizat și că oricare dintre termenii folosiți pentru a o numi poate să primească, în funcție de punctul de vedere al receptorului, conotații diametral opuse; ne putem gândi, de exemplu, la voința „centralilor", adică a dominanților, de a descrie luările de poziție ale „perifericilor" ca un efect al întârzierii sau al „provincialismului" și, de cealaltă parte, la rezistența „perifericilor" împotriva declasării pe care o antrenează această clasificare și la efortul lor de a converti o poziție periferică în poziție centrală sau, măcar, în distanță electivă.

Pe scurt, dacă putem avea nesfârșite dispute în privința gusturilor – și, după cum bine se știe, confruntarea în planul preferințelor ocupă efectiv un loc foarte important în conversația cotidiană –, este cert că, în

---

12 Vezi R. Shusterman, „Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, nr. 47, 1986, pp. 91-110.

acest domeniu, comunicarea nu se realizează decât cu prețul unui grad înalt de neînțelegere: într-adevăr, schemele de clasificare care fac posibilă comunicarea sunt și cele care o fac, practic, ineficientă. Se știe astfel că indivizi ocupând poziții diferite în spațiul social pot să confere sensuri și valori cu totul diferite, dacă nu chiar opuse, adjectivelor întrebuințate în mod obișnuit pentru a caracteriza operele de artă sau obiectele existenței cotidiene[13]. Și ar fi fără sfârșit o trecere în revistă a noțiunilor care – începând cu ideea de frumusețe – au căpătat, în epoci diferite, sensuri diferite, opuse chiar, mai cu seamă în urma diferitelor revoluții artistice (cum ar fi, de exemplu, noțiunea de „ultrafinisat", care, după ce concentrase idealul deopotrivă etic și estetic al pictorului academic, s-a văzut exclusă din teritoriul artei odată cu Manet și impresioniștii).

Astfel, categoriile angajate în percepția și aprecierea operei de artă sunt de două ori legate de contextul istoric: asociate, o dată, unui univers social situat și datat, ele fac, în plus, obiectul unor utilizări la rândul lor marcate din punct de vedere social de poziția socială a utilizatorilor lor. Majoritatea noțiunilor pe care artiștii și criticii le întrebuințează pentru a se defini pe ei înșiși și pentru a-și defini adversarii reprezintă arme și mize de luptă, iar multe dintre categoriile pe care istoricii artei le aplică pentru a-și gândi obiectul de studiu nu sunt altceva decât niște scheme de clasificare rezultate din aceste lupte, mai mult sau mai puțin savant mascate sau transfigurate. Concepute inițial, în marea majoritate a cazurilor, ca niște insulte sau ca niște condamnări (categoriile noastre nu se trag, oare, din grecescul *katègorein*, „a acuza public"?), aceste concepte de luptă se transformă treptat în categoreme tehnice cărora, grație amneziei ce le învăluie geneza, disecțiile operate de critică și disertațiile sau tezele academice nu fac decât să le confere un aer de eternitate.

Dacă există un adevăr, acela este că adevărul reprezintă miza unor lupte; și, deși clasificările și judecățile divergente sau chiar antagonice emise de agenții angajați în câmpul artistic sunt în mod indiscutabil determinate și orientate de dispozițiile și de interesele specifice asociate pozițiilor din interiorul câmpului și punctelor de vedere, ele sunt totuși formulate în numele unei pretenții de universalitate, de judecată absolută care constituie tocmai o negare a relativității punctelor de vedere.[14]

---

[13] *Cf.* Pierre Bourdieu, *La Distinction*, ed. cit., p. 216.

[14] Ceea ce înseamnă că, atunci când propune o definiție de esență a judecății de gust sau când acordă universalitatea pe care ea o revendică unei definiții care,

„Gândirea esenţialistă" este activă în toate universurile sociale, dar mai cu seamă în câmpurile de producţie culturală, în câmpul religios, în câmpul ştiinţific, în cel literar, în cel artistic, juridic etc., în care se joacă jocuri ce au drept miză universalul. Este însă cât se poate de limpede că, în aceste cazuri, „esenţele" sunt, de fapt, nişte norme. Este tocmai ceea ce ţinea să ne reamintească Austin atunci când analiza implicaţiile adjectivului „adevărat" (sau „real") în expresii precum „un om *adevărat*", „un *adevărat* curaj" sau, ca în cazul de faţă, „un artist *adevărat*" sau „o *adevărată* capodoperă": în toate aceste exemple, adjectivul „adevărat" opune tacit cazul avut în vedere tuturor cazurilor din aceeaşi clasă cu el, cărora alţi locutori le atribuie şi ei, dar într-un mod care nu este „cu adevărat" justificat, acest predicat, foarte puternic din punct de vedere simbolic, ca orice revendicare a universalului.

Ştiinţa nu poate face altceva decât să încerce să stabilească adevărul acestor lupte pentru adevăr şi să surprindă logica obiectivă după care se conturează mizele şi taberele, strategiile şi victoriile; şi să raporteze reprezentările şi instrumentele de gândire ce au pretenţia de a fi necondiţionate de condiţiile sociale ale producerii şi utilizării lor, adică de structura istorică a câmpului în care ele apar şi funcţionează. Urmând postulatul metodologic, constant validat de analiza empirică, conform căruia există o relaţie de omologie între spaţiul luărilor de poziţie (forme literare şi artistice, concepte şi instrumente de analiză etc.) şi spaţiul poziţiilor ocupate în interiorul câmpului, se ajunge la istoricizarea acestor produse culturale care au, toate, în comun pretenţia de universalitate. A le istoriciza nu înseamnă însă, aşa cum se crede în mod obişnuit, doar a le relativiza, reamintind că ele nu au sens decât prin raportare la un stadiu determinat al câmpului de lupte; înseamnă şi a le restitui necesitatea proprie smulgându-le din indeterminarea ce rezultă dintr-o falsă eternizare şi raportându-le la condiţiile sociale ale genezei lor, ceea ce echivalează cu o veritabilă definire generativă.

Toate acestea sunt valabile şi în ceea ce priveşte „receptarea": contrar reprezentării comune, care consideră că analiza sociologică, raportând fiecare formă de gust la condiţiile sociale ale producerii ei, reduce şi relativizează practicile şi reprezentările avute în vedere, se poate afirma,

---

precum aceea a lui Kant, se acordează doar la propriile ei dispoziţii, filosoful se îndepărtează mult mai puţin decât îi place să creadă de modul obişnuit de gândire şi de propensiunea spre absolutizare a relativului ce o caracterizează.

dimpotrivă, că ea le smulge de sub imperiul arbitrarului și le absolutizează, făcându-le deopotrivă necesare și incomparabile, justificate, așadar, să existe exact în felul în care există. Se poate, într-adevăr, postula că două persoane dotate cu *habitus*-uri diferite, care nu sunt expuse nici aceleiași situații și nici acelorași stimuli, ca urmare a faptului că le construiesc în mod diferit, nu aud aceeași muzică și nu văd același tablou, fiind, prin urmare, perfect întemeiate să formuleze judecăți de valoare diferite.

Opozițiile care structurează percepția estetică nu sunt date în mod aprioric, ci produse și reproduse istoric, și nu pot fi rupte de condițiile istorice ale aplicării lor; în mod cu totul identic, dispoziția estetică – ce constituie ca operă de artă obiectele care-i sunt socialmente desemnate, atribuindu-i, în felul acesta, resortul propriu competenței estetice, cu categoriile, conceptele și taxinomiile ei – reprezintă un produs al întregii istorii a câmpului ce se cere reprodus, în fiecare consumator potențial al operei de artă, printr-o învățare specifică. Este suficient să-i observăm distribuția în istorie (să ne gândim, de exemplu, la criticii care, până la sfârșitul secolului al XIX-lea, continuau să ia apărarea unei arte subordonate unor valori morale și unor funcții didactice) sau chiar în sânul aceleiași societăți din zilele noastre, pentru a ne convinge de faptul că nimic nu este mai puțin natural decât aptitudinea ce se cere adoptată în fața unei opere de artă și, cu atât mai mult, în fața unui obiect oarecare, altfel spus, postura estetică pe care o descrie analiza de esență.

Inventarea privirii pure are loc prin chiar mișcarea câmpului în direcția autonomiei. Căci, într-adevăr, așa cum am văzut deja, afirmarea autonomiei principiilor de producție și de evaluare a operei de artă este inseparabilă de afirmarea autonomiei producătorului, adică a câmpului de producție. Privirea pură – ca și pictura pură, corelatul ei obligatoriu, care este făcută pentru a fi privită în sine și pentru sine, ca pictură, ca joc de forme, de valori și de culori și atât, altfel spus, independent de orice referință la semnificații transcendente – este rezultatul unui proces de purificare. Este produsul unei adevărate analize de esență operate de istorie, de-a lungul revoluțiilor succesive care, așa cum se întâmplă în câmpul religios, forțează de fiecare dată noua avangardă să opună ortodoxiei, în numele unei întoarceri la rigoarea începuturilor, o definiție mai pură a genului.

Mai general privind lucrurile, evoluția diferitelor câmpuri de producție culturală spre o tot mai mare autonomie este însoțită, așa cum am văzut, de un soi de întoarcere reflexivă și critică a producătorilor spre

propria lor producție, întoarcere care îi face pe aceștia să-i desprindă principiul propriu și presupozițiile specifice. În măsura în care își asumă ruptura față de cererile externe și voința de a exclude artiștii suspectați de a li se supune, afirmarea primatului formei asupra funcției și al modului de reprezentare asupra obiectului reprezentării constituie expresia cea mai specifică pe care o îmbracă revendicarea autonomiei câmpului și pretenția acestuia de a produce și de a impune principiile unei legitimități specifice atât în ordinea producției, cât și în ordinea receptării operei de artă. A face să triumfe modul de a spune asupra lucrului spus, a sacrifica „subiectul", altădată supus direct cererii, manierei de a-l trata, jocului pur al culorilor, valorilor și formelor, a forța limbajul pentru a forța să i se acorde atenție limbajului, toate acestea înseamnă, în ultimă instanță, a afirma specificitatea și insubstituibilitatea produsului și producătorului, punând accent pe aspectul cel mai specific și mai de neînlocuit al actului de producție. Artistul respinge orice constrângere sau cerere externă și își afirmă stăpânirea asupra domeniului care îl definește și-i aparține numai lui, adică maniera, forma, stilul, *arta*, într-un cuvânt, instituită astfel în scop exclusiv al artei. Trebuie să-l cităm aici pe Delacroix: „Orice subiect devine bun grație autorului. O, tinere artist, aștepți un subiect? Orice este un subiect, subiectul ești tu însuți, impresiile tale, emoțiile pe care ți le trezește natura. În tine însuți trebuie să privești, nu împrejurul tău."[15] Adevăratul subiect al operei de artă nu este altul decât modul propriu-zis artistic de a aprehenda lumea, altfel spus, artistul însuși, maniera și stilul său, mărci infailibile ale gradului în care își stăpânește arta. Baudelaire și Flaubert, în domeniul scrisului, și Manet, în domeniul picturii, împing până la ultimele consecințe, cu prețul unor extraordinare dificultăți subiective și obiective, afirmarea conștientă a supremației privirii artistice: numai arătându-se capabil să o aplice nu doar obiectelor josnice și vulgare, așa cum visa realismul lui Champfleury și Courbet, ci și obiectelor insignifiante, poate „creatorul" să își afirme puterea aproape divină de transmutație și să instituie autonomia formei în raport cu subiectul, conferind totodată percepției cultivate norma ei fundamentală.

Cea de-a doua cauză a acestei întoarceri reflexive și critice a artei asupra ei înseși o constituie faptul că închiderea în sine a câmpului de producție creează condițiile unei circularități și ale unei reversibilități aproape perfecte ale relațiilor de producție și de consum. Devenind obiectul principal

[15] Eugène Delacroix, *Œuvres littéraires*, Grès, Paris, 1923, vol. I, p. 76.

al luărilor de poziție și al opozițiilor dintre producători, principiile stilistice se realizează într-un mod din ce în ce mai riguros și mai împlinit în opere, afirmându-se totodată într-un mod din ce în ce mai explicit și mai sistematic în confruntarea dintre producător și judecățile critice cu privire la opera sa sau în confruntarea cu operele altor producători, ca și în discursul teoretic produs de și pentru această confruntare. În plus, stăpânirea practică a achizițiilor specifice înscrise în operele trecutului și înregistrate, codificate, canonizate de un întreg corp de profesioniști în materie de conservare și celebrare (istorici ai artei și ai literaturii, exegeți, analiști, critici) face parte din condițiile de intrare în câmpul de producție. Rezultă de aici că, în pofida celor susținute de un relativism naiv, timpul istoriei artei este în mod real ireversibil și prezintă o formă de *cumulativitate.* Nimeni nu este mai intim legat de tradiția proprie câmpului, până și în intenția de a o submina, ca artistul de avangardă, care, dacă nu vrea să treacă drept naiv, e obligat să se situeze în raport cu toate tentativele anterioare de depășire intrate în istoria câmpului și în spațiul posibilelor pe care acesta îl impune nou-veniților.

Ceea ce survine în interiorul câmpului este din ce în ce mai intim legat de istoria specifică a câmpului și numai de ea, așadar, din ce în ce mai greu de dedus plecând de la starea lumii sociale în momentul avut în vedere (așa cum pretinde a proceda o anumită „sociologie" care ignoră logica specifică a câmpului). Percepția adecvată a unor opere care, asemenea cutiilor de Brillo ale lui Warhol sau picturilor monocrome ale lui Klein, își datorează în mod evident existența, valoarea și proprietățile formale structurii câmpului, deci istoriei acestuia, nu poate să fie altfel decât discriminativă, diacritică, altfel spus, atentă la distanțele acestora față de alte opere, contemporane și chiar trecute. Așa se face că, asemenea producției, și consumul unor opere provenite dintr-o îndelungată tradiție a rupturii față de tradiție tinde să devină tot mai istoric și totuși tot mai dezistoricizat: într-adevăr, istoria pe care descifrarea și aprecierea o pun, în mod practic, în joc se reduce tot mai mult la istoria pură a formelor, ocultând complet istoria socială a luptelor purtate în jurul formelor care constituie viața și dinamica unui câmp artistic.

Iese astfel la lumină provocarea pe care estetica formalistă – care nu vrea să cunoască altceva în afară de formă, atât în ceea ce privește receptarea, cât și în ceea ce privește producția – o lansează la adresa analizei sociologice. Într-adevăr, operele rezultate dintr-o căutare pur formală par a fi anume făcute pentru a consacra validitatea exclusivă a lecturii interne, atentă doar la proprietățile formei, și pentru a dejuca sau a discredita orice

efort ce urmărește să le reducă la un context social, împotriva căruia s-au constituit.[16] Cu toate acestea este suficient, pentru a răsturna situația, să observăm că refuzul pe care ambiția formalistă îl opune oricărei specii de istoricizare se bazează pe necunoașterea propriilor condiții sociale de posibilitate, la fel ca, în altă parte, estetica filosofică, care înregistrează și ratifică această ambiție... În ambele cazuri, ceea ce se uită este procesul istoric prin care au fost instituite condițiile sociale ale libertății față de determinările externe, altfel spus, câmpul de producție relativ autonom și estetica pură pe care el o face posibilă.

Condițiile lecturii pure

Ca și percepția „pură" a operelor picturale sau muzicale, lectura „pură" pe care operele cele mai avansate ale avangardei o cer în mod imperativ și pe care criticii și diverșii cititori profesioniști tind să o aplice oricărei opere legitime este o instituție socială, care reprezintă rezultatul întregii istorii a câmpului de producție culturală, istorie a producerii scriitorului pur și a consumatorului pur, la a căror producere câmpul își aduce contribuția producând pentru el. Fiind produsul unui tip particular de condiții sociale, textul postulează existența unui cititor capabil să adopte postura corespunzătoare acestor condiții: atunci când este expresia unui câmp ajuns la un înalt grad de autonomizare, el conține o injoncțiune, o fixare de domiciliu, exact aceea pe care o înregistrează și pe care o ratifică, fără să știe, majoritatea teoriilor receptării și lecturii. Într-adevăr, fundamentându-se pe o analiză cu aer fenomenologic a experienței trăite de cititorul cultivat, aceste teorii sunt obligate să extragă din această normă făcută de om niște teze naiv normative.

Indiferent că-l botezăm „cititor implicit", așa cum face teoria receptării (și Wolfgang Iser), „arhilector", precum Michael Riffaterre[17], sau „cititor informat", cum o face Stanley Fish[18], cititorul despre care vorbește cu

---

[16] Faptul că, în jurul anilor 1880, muzica devine arta de referință, cel puțin pentru apărătorii artei pure, trebuie pus în relație cu evoluția în direcția *formalismului* estetic care, în poezie cel puțin, însoțește autonomizarea câmpului rezultată din logica revoluțiilor specifice.

[17] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.

[18] Stanley Fish, „Literature in the Reader", *New Literary History*, nr. 2, 1970, pp. 123 și urm.

adevărat analiza – de pildă, în descrierea experienței lecturii ca *retenție* și *protenție* la Wolfgang Iser[19] – nu este altul decât teoreticianul însuși, care, dând astfel curs unei înclinații foarte comune pentru un *lector*, își alege ca obiect propria experiență, neanalizată sociologic, de cititor cultivat. Nu este nevoie să împingem foarte departe observația empirică pentru a descoperi că cititorul pe care îl reclamă operele pure este produsul unor condiții sociale excepționale care reproduc *(mutatis mutandis)* condițiile sociale ale producerii lor (în acest sens, autorul și cititorul legitim sunt interșanjabili).[20]

Ceea ce înseamnă, o dată în plus, că ruptura față de intuiționism și față de complezența narcisică a tradiției hermeneutice nu poate fi realizată decât în și printr-o reapropriere a întregii istorii a câmpului de producție care a produs producătorii, consumatorii și produsele, deci și pe analistul însuși, altfel spus, în și printr-un travaliu istoric și sociologic care constituie singura formă eficientă de cunoaștere de sine. Numai în acest sens, diametral opus celui pe care i-l dă tradiția „hermeneutică", se poate afirma că, „la limită, orice înțelegere este o înțelegere de sine"[21].

A înțelege înseamnă a surprinde o necesitate, o rațiune de a fi, reconstruind, în cazul particular al unui autor particular, o formulă generativă a cărei cunoaștere permite reproducerea, într-un alt mod, a înseși producerii operei, resimțind această necesitate împlinindu-se chiar și în afara oricărei experiențe empatice: distanța dintre reconstrucția necesitantă și înțelegerea participantă nu este niciodată atât de manifestă ca atunci când interpretul ajunge prin travaliul său să resimtă ca necesare practicile agenților care ocupă în câmpul intelectual și în spațiul social poziții cu totul îndepărtate de ale sale, susceptibile, prin urmare să-i pară, de altfel, profund

[19] Wofgang Iser, *L'Acte de lecture. Theorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, pp. 209 și urm [ediția românească: *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, trad. de Romanița Constantinescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006 – n.tr.].

[20] Orice bun cultural, fie el text literar, operă picturală sau muzicală, face obiectul unor aprehendări ce variază în funcție de dispoziția și de competența culturală ale receptorilor, adică, azi, în funcție de instrucție și de vechimea dobândirii ei (*cf.* Pierre Bourdieu și Alain Darbel, împreună cu Dominique Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, ed. cit., în care este propus un model al variațiilor receptării operelor picturale valabil pentru ansamblul operelor culturale).

[21] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen, ed. a II-a, 1965, p. 246; trad. fr. *Vérite et Méthode. Les grandes lignes d'une hermenéutique philosophique*, Paris, Seuil, 1972 (după prima ediție germană, 1960).

„antipatice"[22]. Travaliul necesar pentru reconstrucția formulei generative aflate la originea unei opere nu are nimic de-a face cu acel soi de identificare directă și imediată a eului unic al cititorului cu eul unic al creatorului pe care o evocă viziunea romantică a „lecturii vii", înțeleasă, mai ales la Herder, ca un soi de intuiție divinatorie a sufletului autorului; iar practica lecturii, așa cum poate fie ea observată chiar la Georges Poulet (mă gândesc la analiza unei anumite pagini din *Doamna Bovary*) nu are nimic de-a face cu ceea ce susține în a sa *Fenomenologie a lecturii*, altfel spus, efortul de a te pune în locul autorului, pentru de a retrăi oarecum o experiență imanentă operei, pentru a atinge acea stare de fuziune empatică în care „conștiința" cititorului „se comportă ca și cum ar fi conștiința" autorului.

Dacă reprezentarea romantică a lecturii rămâne atât de vie în tradiția școlară, atât literară cât și filosofică, este pentru că îi oferă, fără îndoială, cea mai bună justificare propensiunii *lector*-ului de a se identifica cu *auctor*-ul și de a participa astfel prin procură la „creație" – identificare pe care unii exegeți inspirați au fundamentat-o teoretic, definind interpretarea ca o activitate „creatoare".[23]

---

[22] Trimit aici la un interviu în care, încercând să reamintesc diferența dintre logica denunțării și logica înțelegerii, afirmam, împotriva tuturor procurorilor și acuzatorilor publici care se ridicaseră să-l condamne pe Heidegger, că „aș fi cel mai bun avocat al său" (*cf.* Pierre Bourdieu, „Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger", *Das Argument*, nr. 171, octombrie 1988, pp. 723-726).

[23] Printre cei care au încercat să ofere un fundament teoretic lecturii creatoare pot fi citați, pentru literatură, Gérard Genette (Gérard Genette, „Raisons de la critique pure", *Figures*, vol. II, Ed. du Seuil, Paris, 1969, pp. 6-22 [în românește: „Rațiunea criticii pure", în Gérard Genette, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București,1978, pp. 129-142 – n. tr.]), și, pentru filosofie, Hans-Georg Gadamer (Hans-Georg Gadamer, *Verité et Méthode*, ed. cit., și *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique. Écrits 1 et 2*, Aubier, Paris, 1991), care, rezistând reducției istoriciste, refuză să vadă în intențiile autorului măsura ultimă a interpretării și consideră că „înțelegerea este o întreprindere nu numai reproductivă, ci și productivă". Însă această teorie a lecturii ca dăruire mistică și-a găsit realizarea deplină în scrierile lui Heidegger despre poezie (în special în eseurile „Despre natura limbajului" și „Originea operei de artă" [în românește: Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1995 – n. tr.]): a te abandona cuvintelor înseamnă a surprinde dezvăluirea ființei ce s-a petrecut în poem și continuă să se petreacă; „a lăsa cuvintele să fie", așa cum face poetul, a cărui chemare la ființă este un dar și o dăruire, înseamnă a reproduce actul creator care dă ființă, dând cuvântul ființei.

Am putea – parafrazându-l pe Bachelard, care vorbea despre un „narcisism cosmic" referindu-se la o experiență estetică a naturii întemeiată pe relația „sunt frumos pentru că natura este frumoasă, iar natura este frumoasă pentru că eu sunt frumos"[24] – să numim *narcisism hermeneutic* această formă de întâlnire cu operele și cu autorii în care hermeneutul își afirmă inteligența și superioritatea prin înțelegerea empatică a marilor autori. Istoria socială a interpretărilor, care ar trebui să însoțească sau să preceadă orice nouă interpretare, nu ar mai termina niciodată dacă s-ar apuca să înregistreze erorile pe care atâția și atâția interpreți le-au comis din simplul motiv că s-au simțit autorizați să-și vadă autorii „lor" prin propria imagine, atribuindu-le astfel gânduri și sentimente situate și datate în modul cel mai strict cu putință. Ne aducem cu toții aminte de adnotările pedante și ridicole ce însoțesc operele clasicilor de manual; însă multe lecturi mondene, neîntemeiate decât pe o identificare proiectivă și pe un transfer mai mult sau mai puțin conștient, nu fac obiectul unei mai mari îngăduințe decât pentru că dispozițiile etice exprimate în ele sunt mai puțin rebarbative. Pe scurt, nimeni nu poate să retrăiască sau să facă să fie retrăit ceea ce au trăit alții, și nu simpatia conduce la înțelegerea adevărată, ci înțelegerea adevărată este cea care conduce la simpatie sau, mai bine zis, la acel soi de *amor intellectualis* care, bazat pe renunțarea la narcisism, însoțește descoperirea necesității.[25]

Numai o critică sociologică a lecturii pure, concepută ca o analiză a condițiilor sociale de posibilitate ale acestei activități singulare, poate permite un divorț de presupozițiile pe care aceasta le angajează tacit și, probabil, o eliberare de constrângerile și limitările pe care ignorarea acestor condiții și a acestor presupoziții o împing să le accepte.[26] Paradoxal, critica formalistă, care se vrea scutită de orice referință la instituții, acceptă tacit

---

[24] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942, p. 37 [ediția românească: Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 32 – n. tr.].

[25] Constatarea se aplică atât în cazul interpretării textului unei conversații cu un simplu profan, cât și în cel al înțelegerii operei unui autor celebru (ceea ce nu înseamnă că acesta din urmă nu ridică probleme speciale, mai ales datorită apartenenței autorului la un câmp).

[26] Foarte apropiată de ceea ce a fost, în alte epoci, critica istorică a textelor sacre (o dată în plus, Spinoza se cere invocat aici), analiza utilizărilor sociale ale bunurilor culturale nu are drept scop – și nici măcar, după părerea mea, drept efect, așa cum se prefac a crede apărătorii ordinii culturale stabilite – distrugerea culturii, prin relativizare; ea vizează o critică a *superstiției* și a *fetișismului* culturale care fac ca operele, din instrumente de producție, deci de invenție și de libertate posibilă, să fie convertite într-o moștenire, rutinizată și reificată.

toate „tezele" înscrise în existența instituției din care își trage autoritatea: ea tinde să elimine orice interogație autentică asupra instituției lecturii, cu alte cuvinte, nu-și pune întrebări nici în privința delimitării corpusului de texte consacrate de către instituție, nici a definirii modului de lectură legitim care aprehendează, după niște grile mai mult sau mai puțin codificate, texte constituite ca realități autosuficiente, închizând în ele însele propria rațiune de a fi.

Nu se poate ieși din cercul vrăjit al acestor *legenda* – care produc un *modus legendi* ce le reproduce ca atare, altfel spus, ca obiecte meritând a fi citite, dar citite ca obiecte atemporale ale unei delectări pur estetice – decât abordându-l ca obiect în două direcții distincte de cercetări: pe de o parte, o istorie a inventării treptate a lecturii pure, mod de aprehendare a operelor legat de autonomizarea câmpului de producție literară și de apariția corelativă a unor opere cerând a fi citite (și recitite) în sine și pentru sine; pe de altă parte, o istorie a procesului de canonizare care a dus la constituirea unui corpus de opere canonice cărora sistemul școlar tinde să le reproducă continuu valoarea prin producerea unor cosumatori avizați, adică convertiți, și a unor comentarii sacralizante. Analiza discursului critic despre opere constituie, într-adevăr, atât un preambul critic la știința operelor, cât și o contribuție la știința producerii operelor ca obiecte ale credinței.

Fără măcar a visa să schițez aici un astfel de program (îndeplinit, de altfel, parțial prin lucrările istoricilor)[27] aș vrea doar să subliniez afinitatea dintre poziția de *lector* și lectura dezistoricizată și dezistoricizantă a unui corpus de opere canonice, ele însele dezistoricizate. Se știe că, până la începutul secolului al XIX-lea, ideea – care nu mai are nevoie de explicitări, într-atât pare a se înțelege de la sine – unei umanități omnitemporale se afla la baza selecției a ceea se cheamă „umanioare"[28]: această „cultură" se compunea, în principal, din mari texte aparținând Antichității greco-romane, care, prin intermediul

---

[27] *Cf.* Roger Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Rivages, Marseille, 1985 (în special „Du livre au lire", pp. 61-82).

[28] Durkheim a arătat, de pildă, că tradiția umanistă reducea lumea greco-romană la „un soi de mediu ireal, ideal, populat, desigur, cu personaje care existaseră în istorie, dar care, prezentate în această lumină, nu aveau nimic istoric" și a imputat această dezistoricizare necesității de a neutraliza oarecum literatura păgână pentru a putea face din ea baza unei întreprinderi pedagogice ce urmărea inculcarea unui *habitus* creștin (Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, PUF, Paris,1938, vol. II, p. 99).

comentariilor și al exercițiilor gramaticale și retorice cărora le făceau obiectul, erau considerate a furniza setul de argumente generale eterne, indispensabile pentru a gândi problemele fundamentale ale politicii, moralei și metafizicii.[29] Așa cum observa Durkheim, „totul trebuia să alimenteze convingerea tineretului că omul este întotdeauna și pretutindeni identic cu sine; că singurele schimbări pe care le prezintă în istorie se reduc la modificări exterioare și superficiale [...]. Prin urmare, era de neconceput ca, ieșind de pe băncile școlii, să gândești natura umană altfel decât ca un fel de realitate eternă, imuabilă, invariabilă, independentă de timp și spațiu, din moment ce diversitatea locurilor și condițiilor nu o afectează."[30] De-a lungul întregului secol al XIX-lea, limbile și literaturile antice au continuat să domine programele școlare și, în ciuda eforturilor unui curent minoritar care voia, în spiritul Enciclopediei, să formeze tineretul în spiritul observației și al experimentului, pedagogia rămâne centrată pe deprinderea retoricii (prin intermediul discursului în latină sau franceză) și pe educația morală sau, mai exact spus, pe „elevarea gândirii"[31]. Întâlnirea dintre un umanism universalist și o lectură formalistă a textelor își atinge desăvârșirea, sub cea de-a III-a Republică, în spiritualismul laicizat pe care îl reprezintă cultul universitar al operei tratate ca formă pură (prin genul școlar al „explicării de texte") și aptă să intre în panteonul autorilor canonici pentru a servi drept bază unui fel de consens republican și național, întemeiat pe neutralizarea, prin derealizare și eclectism, a tuturor conflictelor capabile să divizeze diferitele fracțiuni ale dominanților (credință și rațiune, conservatorism și progresism etc.). Așa cum notează Lionel Gossman, putem astfel constata că, după 1870, atât în Anglia și Statele Unite, cât și în Franța, predarea literaturii – axată, până atunci, pe deprinderea scrisului și a vorbirii publice (cu un accent special în țările anglo-saxone pe ceea ce se

---

[29] Se știe că, în Franța, până la Revoluție, limbile și literaturile clasice constituiau baza învățământului, materiile moderne, precum fizica, nefiind introduse decât în ultimul an al ciclului secundar (*cf.* F. de Dainville, „L'enseignement scientifique dans les collèges de jésuites", în René Taton (éd.), *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Hermann, Paris, 1964, pp. 27-65; P. Costabel, „L'oratoire de France et ses collèges", *ibidem*, pp. 67-100). În ceea ce privește Statele Unite și Anglia, vezi Lionel Gossman, „Literature and Education", *New Literary History* [The University of Virginia], nr. 13, 1982, pp. 364-365, n. 8.

[30] Émile Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, ed. cit., vol. II, p. 128.

[31] *Cf.* M. Arnold, *A French Eton, or Middle Class Education and the State*, London and Cambridge, 1864 (recenzie pe marginea unei anchete efectuate în liceul din Toulouse, în 1859), și A. Vuillemain, „Rapport au roi sur l'instruction secondaire", *Le Moniteur universel*, 8 martie 1843, pp. 385-391, citați de Lionel Gossman, „Literature and Education", art. cit., p. 365. Vezi și A. Prost, *L'Enseignement en France, 1800-1867*, Armand Colin, Paris, 1968, pp. 52-68.

numește *elocution*) – devine din ce în ce mai mult o *„activitate prețuită”*, „susceptibilă să cultive sentimentul și imaginația”, predarea retoricii cedând tot mai mult locul unei culturi a gustului și unei pregătiri în vederea receptării.[32]

Există o legătură de dependență reciprocă între natura textelor propuse spre lectură și forma lecturii acestor texte. Lectura unui *lector* presupune o *skholè**, situație socialmente instituită de tihnă studioasă** în care individul poate să „joace serios” (*spoudaiôs paizein*)*** și să ia în serios lucruri ludice; tocmai de aceea, ea este dispusă să le acorde exact ceea ce cer atât operei dezistoricizate, specifice tradiției universitare, cât și operei literare căreia îi dă naștere intenția formalistă.

Producția pură produce și presupune lectura pură, *ready-made*-urile nefiind, dintr-un anumit punct de vedere, decât limita tuturor operelor produse pentru comentariu și de către comentariu. Pe măsură ce câmpul câștigă în autonomie, scriitorul se simte tot mai autorizat să scrie opere menite a fi *descifrate*, deci supuse unei lecturi *repetate, indispensabilă pentru a explora – fără a ajunge să o epuizeze – polisemia intrinsecă* a operei. De cealaltă parte, lectura „pură” – care exclude orice fel de referință reductivă la istoria socială a producerii și a producătorilor, ca și orice intenție istorică,

---

[32] Lionel Gossman, „Literature and Education”, art. cit., pp. 341-371, și în special p. 355.

* Despre problematica viziunii scolastice – al cărei punct de plecare Bourdieu îl găsește în lucrarea *Sense and Sensibilia* a lui J. L. Austin – și acea *skholè*, consacrată filosofic de Platon, vezi Pierre Bourdieu, *Meditații pascaliene*, traducere de Mădălina și Bogdan Ghiu, București, 2001 (n.tr.).

** În original: *loisir studieux*. Am optat, în transpunerea românească, pentru „tihnă” și nu pentru „loisir” pentru a păstra trimiterea la Platon, care, în *Theaitetos*, trasează o opoziție clară între cei care, angajați în filosofie, „își petrec multă vreme studiind chestiuni spirituale... *în tihnă* și în pace” și cei care, în tribunale, „vorbesc de fiecare dată *fără tihnă* – căci apa care curge în clepsidră îi grăbește de la spate” [Platon, *Theaitetos*, 172-176c, traducere de Marian Ciucă în Platon, *Opere* VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pp. 221-222 – s.n.] (n.tr.).

*** În *Meditații pascaliene*, Bourdieu dezvoltă sintagma platonică: „Situația scolastică (pentru care ordinea școlară reprezintă forma instituționalizată) constituie un loc și un moment de anulare a gravitației sociale în care, sfidând alternativa comună dintre «a te juca» (*paizein*) și «a fi serios» (*spoudazein*), noi putem să ne «jucăm serios» (*spoudaiôs paizein*), cum spune Platon pentru a caracteriza activitatea filosofică, luând în serios mize ludice, ocupându-se cu seriozitate de probleme necunoscute oamenilor serioși, ocupați dar și preocupați de chestiunile practice ale existenței obișnuite” (ed. cit., p. 27) (n.tr.).

capabilă să reactiveze virtutea polemică sau politică a operei literare – se mărită cât se poate de natural cu „intenția" (cum spunea Panofsky) tuturor acelor opere care nu au altă intenție decât aceea de a nu avea nici o intenție, în afara, cel mult, a aceleia înscrise în forma însăși a operei. Rezultă că acea *scholastic view*[33] despre care vorbea Austin nu este niciodată atât de *invizibilă* ca atunci când *scholars* din toate țările, închiși în cercul perfect pe care îl trasează, fără să știe, teoriile lor estetice, își cufundă, asemenea Irodiadei lui Mallarmé, privirea pură a unei lecturi dezistoricizante în oglinda unei opere pure și perfect dezistoricizate.

Mizeria anistorismului

Fără îndoială că nu este deloc întâmplător faptul că viziunea scolastică asupra lumii și întreg ansamblul de presupoziții – niciodată discutate, din moment ce sunt instituite – pe care aceasta le angajează tacit nu se dezvăluie nicicând mai explicit ca în cazul filosofiei: paradoxal, inserarea într-un univers așezat sub semnul lui skholè, al exercițiului gratuit, al finalității fără scop, nu predispune în mod necesar la obiectivarea tuturor condițiilor de posibilitate ale experienței estetice, pe care Kant o caracterizează foarte bine ca „activitate pură a facultății de a simți" sau ca „joc dezinteresat al sensibilității". Mai precis, filosofia istoriei filosofiei pe care profesorii de filosofie de toate „culorile" teoretice[34] o angajează practic în lectura textelor filosofice și căreia Gadamer îi oferă teoria explicită nu îi încurajează deloc

---

[33] Am arătat în altă parte că propensiunea de a împinge aproape fără limită postura de *lector*, specifică anumitor forme ale structuralismului etnologic și semiologic, ca și aceea de a livra „lecturii" „lucruri" care nu sunt făcute (doar) pentru a fi citite (să zicem, de-a valma: rituri, strategii de înrudire, opere de artă și chiar anumite forme de discurs), se află la baza multor erori sistematice. Paradigma acestor erori o reprezintă ceea ce Bahtin numește filologism, relație „literată" cu litera moartă, care duce la constituirea limbii ca un cifru permițând descifrarea unui mesaj tacit considerat ca lipsit de orice funcție în afara aceleia pe care i-o atribuie savantul, de a fi descifrat. Nu se poate ieși din *epistemocentrism* decât cu prețul unei reflecții profund epistemologice, din moment ce își ia ca obiect însăși postura epistemică, punctul de vedere teoretic tot ceea ce-l separă de punctul de vedere practic.

[34] Cea mai clară atestare a universalității acestei dispoziții profesionale o constituie, fără îndoială, absența (întemeiată și pe teama de a nu se îndepărta căzând în „istoricism"") a oricărui efort, la cei ce se reclamă de la marxism, de a „istoriciza" conceptele „marxiste", chiar și pe cele mai patent legate de conjuncturi istorice.

să se smulgă, în teoriile lor despre percepția operelor culturale (teoriile lecturii nu reprezintă decât un caz particular), din cercul vrăjit al lecturii pure aplicate unor texte epurate de orice aderență istorică.

Ar trebui scoase la lumină toate presupozițiile constitutive al *doxei filosofice*, realitate paradoxală, riguros ținută la adăpost de punerile în discuție cele mai „radicale", pe care le operează criticii titrați ai *doxei*; și, mai cu seamă, de toți cei angajați *practic* în lectura „filosofică" a textelor pe care tradiția școlară le desemnează ca „filosofice", deci care impun o astfel de lectură. Am putea atunci să vedem că lectura dezistoricizată și dezistoricizantă practicată de istoricul filosofiei tinde să pună între paranteze (mai mult sau mai puțin complet) tot ceea ce leagă textul de o anumită istorie și de o anumită societate și, în primul rând, de spațiul posibilelor în raport cu care s-a definit, la origine, opera filosofică respectivă; această lectură ignoră *ansamblul* sistemelor coexistente care, cel puțin atâta timp cât câmpul filosofic nu s-a constituit ca atare (însă, fără doar și poate, și mult după aceea, așa cum se poate vedea foarte bine, de pildă, în cazul lui Heidegger), pot să nu fie toate „filosofice" în sensul strict pe care i-l dă definiția lui internă.

Se uită adesea faptul că ceea ce circulă între filosofi, contemporani sau aparținând unor epoci succesive, nu sunt numai texte canonice, ci și titluri de lucrări, etichete de școli, citate trunchiate, concepte în *-ism*, încărcate de multe ori de denunțuri polemice sau de anateme devastatoare care funcționează uneori ca sloganuri. Mai sunt apoi și ansamblurile de cunoștințe rutinizate ce se transmit prin intermediul cursurilor și manualelor, suporturi invizibile și inavuabile ale „simțului comun" al unei generații intelectuale, care tind să reducă anumite opere la câteva cuvinte-cheie și citate obligatorii. Ar mai fi de adăugat imensa informație legată de apartenența la un câmp, care este imediat învestită în schimburile dintre contemporani: informații cu privire la instituții – academii, reviste, editori etc. – și la persoane, la aspectul lor fizic și la apartenența lor instituțională, la interrelațiile lor, legături sau certuri, ca și la tot ce îi leagă de timpurile pe care le trăiesc; informații cu privire la problemele și ideile care circulă în universul obișnuit, vehiculate de cotidiane – a cercetat vreun istoric al filosofiei, fie el și hegelian, ziarul de dimineață al filosofului? –, la dezbaterile și conflictele din lumea universitară, care, universalizate, se află de atâtea ori la baza viziunii universitare asupra universului.

Lectura și, *a fortiori*, lectura cărților și a cărților de filosofie nu reprezintă decât un mijloc printre altele, chiar și pentru cei mai livrești dintre cititorii profesioniști, de a dobândi cunoașterea mobilizată în actul de a scrie și în lectură. Cea mai mare parte din uriașul soclu invizibil al

marilor sisteme de gândire, mai ales acelea care par a se înțelege de la sine pentru contemporani, riscă astfel să rămână inaccesibil: dat fiind că a trecut neobservată, această *doxa* are puține șanse să fi fost înregistrată de mărturii, cronici sau memorii care, oricât de mare ar fi capacitatea anamnetică a autorilor lor, rămân întotdeauna „memoriile unui amnezic", cum spunea Satie. Transferând pe terenul propriu-zis epistemic, fie și numai prin abolirea trimiterii la realitățile desemnate prin nume proprii sau prin aluzii așa-zis personale, gânduri, judecăți, analize care sunt, cel puțin în parte, produsul universalizării unor cazuri particulare, lectura obișnuită transformă în răspunsuri atemporale și impersonale la niște probleme atemporale și universale diferite luări de poziție care, pe tărâmul politicii și al moralei, dar și, chiar dacă într-o mai mică măsură, în ordinea cunoașterii sau a logicii, rămân înrădăcinate într-un set de întrebări, cunoștințe și experiențe constituite și dobândite conform unui mod de cunoaștere doxic.

Dezistoricizării mai mult sau mai puțin conștiente la care se ajunge prin ignorarea activă sau pasivă a contextului istoric i se adaugă actualizarea întotdeauna mai mult sau mai puțin anacronică pe care, în absența unui efort special, orice lectură o operează inconștient prin simpla raportare a textelor la spațiul posibilelor din acel moment și la problematica filosofică înscrisă în acest spațiu: tocmai această referință „actualizantă" este cea care permite producerea, prin anacronism, a unui comentariu deopotrivă datat și fals acronic, care, chiar și atunci când crede că rămâne fidel literei și spiritului sistemelor de gândire pe care vrea pur și simplu să le reproducă, ajunge să le transforme, deoarece spațiul în care le face să funcționeze este el însuși transformat.

Această practică banală a comentariului filosofic este cea pe care o justifică și o codifică teoria hermeneutică propusă de Gadamer, care nu reprezintă altceva decât o aplicație a filosofiei heideggeriene a filosofiei la lectura textelor filosofice. Conform concepției din *Adevăr și metodă*, înțelegerea adecvată a unui text filosofic este o „aplicație" (am putea s-o numim la fel de bine și *executare*, ca în cazul unei opere muzicale sau al unui ordin), pe scurt, o punere în practică a unui program de acțiune care este înscris în opera însăși. Se postulează că acest program este dotat cu o validitate transistorică, punerea lui în practică nefiind altceva decât o *actualizare*, care, dat fiind că își are temeiul în temporalitatea esențială a existentului, face ca respectivul program să fie făcut prezent, istoric, prin chiar actul de a-l activa, de a-l face să fie eficient. Se stabilește astfel

o opoziție radicală între a înțelege *istoric* un text filosofic sau juridic și a-l înțelege *filosofic* sau juridic, adică punând în practică programul imanent textului, și executând partitura și ordinul pe care acesta le conține. „Textul înțeles în termeni istorici este formal deposedat de pretenția de a afirma lucruri adevărate. Atunci când abordăm tradiția din punct de vedere istoric, când vrem să ne punem din nou într-o situație istorică și încercăm să reconstituim orizontul istoric, avem impresia că înțelegem. De fapt, însă, noi am renunțat în chip fundamental la ambiția de a găsi în tradiție un adevăr pe care să-l putem înțelege și asuma noi înșine."[35] Pe scurt, acolo unde înțelegerea istorică istoricizează și relativizează, înțelegerea „autentică" reușește să surprindă un adevăr smuls din ghearele timpului în și prin actul detemporalizant al înțelegerii.

Există efectiv mesaje – precum textele filosofice, teologice sau juridice, dar în special propozițiile științifice, în mod straniu absente din „tradiție", așa cum o definește Gadamer – care, deși sunt tot un produs al istoriei, „par – cum ar spune Kant – a emite pretenții de validitate universală", deoarece, printre altele, capătă o formă de eternitate practică prin actualizarea lor istorică, luată mereu și mereu de la capăt. Și este cât se poate de adevărat că aprehendarea istorică ce analizează condițiile de *emergență* ale acestor mesaje normative, care au pretenția de a impune condițiile actualizării lor adecvate, este, în practică, complet diferită, dacă nu chiar incompatibilă cu actualizarea operată de cel care „aplică" o lege fizică sau pune în aplicare calculul probabilităților și care nu are ce face cu procesele istorice care au dus la „emergența" acestora. Se întâmplă însă același lucru cu o teorie filosofică, o lege juridică sau o dogmă teologică? În acest caz independența față de condițiile istorice nu ar trebui să fie pusă la încercare, cu riscul de a identifica adevărul cu *autoritatea* (așa cum sugerează însăși utilizarea termenului de tradiție)? Trebuie, oare, să acceptăm toate implicațiile politice ale răsturnării ierarhiei kantiene a facultăților propusă de Gadamer atunci când acesta sugerează o „redefinire a hermeneuticii științelor umane pornind de la hermeneutica juridică sau de la cea teologică?"[36]

Căci exact o astfel de răsturnare operează el, dintr-o preocupare evidentă de conservare, deopotrivă politică și intelectuală, atunci când, pe

---

[35] Hans-Georg Gadamer, *Verité et Méthode*, ed. cit., p. 144.

[36] *Ibidem*, p. 152 și pp. 170-171.

baza unei „reabilitări a autorității și a tradiției"[37], ca și pe a unei denunțări a prejudecății respingerii prejudecăților, el înțelege să trateze textele filosofice, asemenea textelor juridice și celor teologice, ca deținătoare ale unei „valori normative". Pentru filosoful filolog, căruia Heidegger i-a ridicat statuie, interpretarea adecvată este o revelație a adevărului, care constă în a enunța adevărul unui text de adevăr.

E posibil să nu observi că, în funcție de mizele și interesele de tot soiul care se pot trezi angajate în ele, argumentele logice care conferă construcțiilor filosofice, juridice sau teologice aparența unei normativități universale pot foarte bine să nu fie decât niște raționalizări menite să universalizeze anumite interese particulare? Cum să nu-ți fie teamă ca nu cumva experiența subiectivă a normativității să nu fie altceva decât o iluzie născută din afinitatea (întemeiată ea însăși pe o identitate a condițiilor sau, cel puțin, pe o omologie a pozițiilor) dintre *habitus*-urile și interesele celor care au produs mesajul originar și ale celor care își asumă misiunea de a-l „aplica"? Și n-ar trebui, oare, cu riscul de a ceda *superstiției*, să supunem și să subordonăm fiecare punere în aplicare a resurselor moștenite ale trecutului unei critici istorice a originilor și consecințelor, a condițiilor producerii și a condițiilor receptării ei?

Dubla istoricizare

Amenințați cu riscul de a permite intruziunea ilicită – profitând de efuziunea și de iluzia unei înțelegeri imediate – a celui mai obscur fond de credințe pe care îl presupune întotdeauna arbitrarul cultural al unei tradiții, e, într-adevăr, necesar să operăm o dublă istoricizare, atât a tradiției înseși, cât și a modului în care tradiția este „aplicată"; numai o analiză a schemelor de gândire moștenite și a evidențelor iluzorii pe care acestea

---

[37] De pildă: „Fiecare dintre noi s-a izbit de neputința cu totul ieșită din comun a judecății noastre oriunde distanța în timp nu ne poate furniza niște norme sigure. Așa se face că judecata asupra artei contemporane este disperat de nesigură pentru conștiința științifică. Este cât se poate de manifest că abordăm aceste creații prin prisma unor prejudecăți incontrolabile, pradă unor ipoteze ce ne seduc prea mult pentru a mai putea să le dominăm prin cunoaștere și care ajung, astfel, să confere producției contemporane un exces de rezonanță [*eine Uberresonanz*], disproporționată în raport cu adevăratul ei conținut, cu adevărata ei semnificație" (Hans-Georg Gadamer, *ibidem*, p. 138).

le produc poate asigura controlul teoretic (condiție, la rândul ei, a unui adevărat control practic) al procesului de comunicare. Pentru aceasta trebuie reconstituit atât spațiul de poziții posibile (perceput prin intermediul dispozițiilor asociate unei anumite poziții) în raport cu care s-a elaborat datul istoric (text, document, imagine etc.) ce trebuie interpretat și spațiul posibilelor în raport cu care acesta este interpretat. A ignora această dublă determinare înseamnă a rămâne prizonierii unei „înțelegeri" anacronice și etnocentrice ce are toate șansele să fie una fictivă și care, în cel mai bun caz, nu ajunge să devină conștientă de propriile fundamente (aparența de evidență normativă și de necesitate atemporală pe care ea o asigură putând fi efectul de omologie dintre cele două situații istorice sau rezultatul unui travaliu inconștient de reinterpretare întemeiat pe o aplicare indusă de categoriile de gândire proprii interpretului). Această „înțelegere" alienată, ignorându-și condițiile sociale de posibilitate, definește raportul tradițional cu tradiția, raport de imersie și de adeziune lipsit de distanță, față de care apariția conștiinței istorice – înțeleasă ca o conștiință a distanței ce desparte momentul producerii de momentul „aplicării" – marchează ruptura. Raportul tradiționalist – care este, față de raportul tradițional, ceea ce ortodoxia este față de doxa, teoreticienii ei autoproclamați fiind Heidegger și Gadamer – încearcă să mimeze acest raport naiv printr-o întoarcere fictivă la experiența preistorică a tradiției.

A înțelege înțelegerea înseamnă a înțelege de ce o anumită tradiție asociată unui univers social mai mult sau mai puțin îndepărtat în timp și în spațiu – estetica lui Kant, de pildă, sau, într-o măsură probabil mai mică, teoria sa cu privire la „conflictul facultăților" – ne vorbește în chip spontan în limbajul universalului: celebra „fuziune a orizonturilor" poate să fie pur iluzorie și să nu se sprijine decât pe confuzia de orizonturi ce definește anacronismul și etnocentrismul și rămâne, în orice caz, să fie explicată. Impresia subiectivă de necesitate pe care o resimțim în fața unui enunț ce ne apare ca fiind răspunsul capabil să se impună ca evident oricui își pune întrebarea în cauză trebuie supusă probei pe care o reprezintă reconstrucția genezei sociale a întrebării, deci a rațiunii ei de a fi și a sensului ei, a condițiilor sociale ale perpetuării ei ca întrebare, deci a genezei sociale a actului interogativ și a interogatorului. Pe scurt, nu este de ajuns să experimentăm transistoricitatea în naivitatea unei identificări imediate cu textul (sau cu evenimentul), trebuie să o și probăm. Pentru a se sustrage, fie și puțin, istoriei, înțelegerea trebuie să se cunoască ca fiind istorică și să-și ofere mijloacele de a se înțelege pe sine din punct de vedere

istoric; și mai trebuie, în aceeași mișcare, să înțeleagă din punct de vedere istoric situația istorică în care s-a format ceea ce încearcă ea să înțeleagă.

Dacă acceptăm fără rezerve că ființa înseamnă istorie, care nu posedă un „dincolo", și că trebuie, prin urmare, să căutăm în istoria biologică (prin teoria evoluției) și în cea sociologică (prin analiza sociogenezei colective și individuale a formelor de gândire) adevărul unei rațiuni în întregime istorice și totuși ireductibile la istorie, va trebui să admitem totodată și că doar prin istoricizare (și nu prin dezistoricizarea tranșantă a unui soi de *escapism* teoretic) putem încerca să smulgem complet rațiunea din istoricitate: istoricizare a obiectului cunoscut, a categoriilor de gândire și percepție („ochiul din Quattrocento", de exemplu) care au fost învestite în producerea lui și care diferă de cele pe care noi i le aplicăm în mod spontan; istoricizare, apoi, a subiectului cunoscător, a lecturii sau percepției sale, a categoriilor lui de gândire, de percepție și de apreciere, istoricizare care nu se impune nicăieri mai pregnant ca în cazul înțelegerii și aprecierii (aparent) imediate pe care putem (crede) că o avem, sfidând distanța istorică, în fața unui tablou de Piero della Francesca sau a unui text de Empedocle sau Parmenide, ca să nu mai vorbim de o mască neagră.

Dacă nu ne mulțumim cu soluțiile verbale și tautologice ale ontologiei lui *Verstehen*, cărora Heidegger le-a furnizat modelul, atunci numai din partea unui travaliu al științei istorice – travaliu colectiv și cumulativ, și nu a unei forme oarecare de reflecție transcendentală – va trebui să așteptăm o soluție la problema aproprierii adecvate a produselor travaliului istoric (documente, monumente, instrumente), care sunt mai mult sau mai puțin puternic legate de determinările situației istorice și care, în cazul unora dintre ele, mai ales al instrumentelor de gândire (metode, concepte etc.), orientează și organizează percepția noastră prezentă cu privire la trecutul istoric (contribuind astfel la o aparentă abolire a *distanței* față de trecut).[38] Fără îndoială că doar un astfel de travaliu ne poate ajuta să accedem la o cunoaștere adecvată a condițiilor sociale de producție ale operei, furnizând în același timp mijloacele de *a face dreptate*, adică de a-i restitui rațiunea specifică și necesitatea proprie, într-un cuvânt, de a face ca existența să-i fie resimțită ca necesară (ceea ce nu echivalează, așa cum

---

[38] O revoluție simbolică (de felul celei operate de Manet, de exemplu) poate să ne rămână incomprehensibilă ca atare, deoarece categoriile de percepție pe care le-a produs și impus ne-au devenit naturale, iar cele pe care le-a răsturnat ne-au devenit străine.

crede Gadamer, cu resuscitarea mediului istoric); la fel cum doar un astfel de travaliu poate să aducă la cunoștință și, prin aceasta, în conștiință ansamblul presupozițiilor angajate în percepția operei, începând cu principiile, mai mult sau mai puțin conștient puse în aplicare, ale tehnologiei hermeneutice și cu presupozițiile privitoare la funcția atribuită „lecturii" sau perceperii operei, funcție pur cognitivă a înțelegerii cu scopul de a înțelege sau funcție normativă a „aplicării" edificatoare. Numai la capătul unei asemenea probe duble se poate ajunge la o justă înțelegere a *efectului* exercitat în mod durabil de operă, fie că este vorba de „farmecul nepieritor" evocat (cam cu o prea mare ușurință...) de Marx cu privire la arta greacă sau chiar de *efectul de adevăr,* care poate – sau nu – să fie dublat de o revelație reală de adevăr.

Într-adevăr, numai istoria socială este capabilă să furnizeze mijloacele pentru redescoperirea adevărului istoric al urmelor obiectivate sau încorporate ale istoriei, care se prezintă conștiinței sub aparențele unei esențe universale. Readucerea în memorie a determinărilor istorice ale rațiunii poate să constituie sursa unei autentice libertăți față de aceste determinări. Gândirea liberă trebuie să fie cucerită printr-o anamneză istorică capabilă să dezvăluie tot ceea ce, în gândire, reprezintă produsul uitat al travaliului istoric. Conștientizarea fermă a determinărilor istorice, veritabilă recucerire de sine, perfect opusă evadării magice în „gândirea esențialistă", oferă o posibilitate de a controla în mod real aceste determinări. Doar cu condiția de a mobiliza toate resursele științelor sociale se poate ajunge la capătul unei realizări istoriciste a proiectului transcendental: asemenea sufletelor care, cum spune mitul lui Er, au băut din apa fluviului Lethe după ce și-au ales, fiecare, lotul de determinări, gândirea noastră a uitat ontogeneza și filogeneza propriilor structuri, care, avându-și originea în structurile câmpurilor sociale instituite de istorie, pot fi restituite prin cunoașterea istoriei și a structurii acestor câmpuri. Efortul pe care l-am mobilizat pentru a face să progreseze această cunoaștere și-ar găsi, cred eu, o justificare dacă voi fi reușit să demonstrez (și să conving) că o gândire asupra condițiilor sociale ale gândirii este posibilă, ea oferind totodată gândirii posibilitatea unei libertăți în raport cu aceste condiții.

2. Geneza socială a ochiului

„Nu interpretez, pentru că mă simt la mine acasă în această imagine."

Ludwig Wittgenstein

Cartea lui Michael Baxandall, *Ochiul din Quattrocento*[1], mi s-a apărut a fi, de la bun început, o realizare exemplară a ceea ce ar trebui să fie o sociologie a percepției artistice, dar și o bună ocazie de a elimina urmele de intelectualism care ar mai fi putut rămâne în expunerea în care încercasem, cu câțiva ani mai devreme, să trasez principiile fundamentale ale unei științe a percepției artistice.[2] Descriind înțelegerea operei de artă ca un act de *descifrare*, susțineam că știința operei de artă are ca scop reconstrucția *codului* artistic, înțeles ca sistem de clasificare (sau de principii de diviziune) constituit istoric[3] ce se cristalizează într-un ansamblu de *cuvinte* care permit numirea și surprinderea diferențelor[4]; adică, mai precis, care permit degajarea istoriei acestor coduri, instrumente de percepție care variază în timp și spațiu, în funcție, mai cu seamă, de transformările instrumentelor materiale și simbolice de producție.[5] Mă bazam pe o analiză statistică a variațiilor în preferințele publicului ce frecventa muzeele europene în funcție de diferitele variabile sociale (nivel de instruire, vârstă, reședință, profesie etc.), pentru a arăta că acele categorii ale percepției,

---

[1] Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford,1972; trad. fr. de Yvette Delsaut, *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.

[2] *Cf.* Pierre Bourdieu, „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, nr. 4, 1968, pp. 640-644.

[3] *Ibidem*, p. 648.

[4] *Ibidem*, p. 656.

[5] *Ibidem*, p. 649.

naiv considerate ca fiind universale și eterne, pe care amatorii de artă din societățile noastre le aplică operei de artă sunt, în realitate, niște categorii istorice, cărora trebuie să li se reconstituiască filogeneza, printr-o istorie socială a inventării dispoziției „pure" și a competenței artistice, și ontogeneza, printr-o analiză diferențială a dobândirii acestei dispoziții și a acestei competențe. Altfel spus, reaminteam faptul că jocul dezinteresat al sensibilității și exercițiul pur al facultății de a simți, despre care vorbea Kant, presupun niște condiții istorice și sociale de posibilitate cu totul particulare, plăcerea estetică, această plăcere pură „care trebuie să poată fi resimțită de orice om", nefiind, de fapt, altceva decât privilegiul celor care au acces la condiția economică și socială în care dispoziția „pură" și „dezinteresată" poate să se constituie în mod durabil.

Așa stând lucrurile, deși intenția mea fusese, de la bun început, aceea de a încerca să expun logica specifică a cunoașterii sensibile, a cărei analiză o aplicam, aproape simultan, asupra unor obiecte empirice dintre cele mai diferite (precum ritualul kabyl), a fost extrem de dificil să renunț definitiv la concepția intelectualistă care – chiar și în tradiția iconologică pe care a fondat-o Panofsky, dar mai ales în tradiția semiologică, aflată atunci pe val – aborda percepția operei de artă ca un act de descifrare sau, așa cum le plăcea multora să spună, ca o „lectură", animați de iluzia tipică a unui *lector* înclinat în mod spontan spre ceea ce Austin numea „punctul de vedere scolastic". Pe acest punct de vedere se fundamentează „filologismul" care, în opinia lui Bahtin, ajunge să trateze limbajul ca literă moartă destinată a fi *descifrată* (și nu vorbită sau înțeleasă practic) și, la un nivel mai general, hermeneutismul, care ajunge să conceapă orice act de înțelegere după modelul *traducerii* și să facă din percepția unei opere culturale, oricare ar fi ea, un act intelectual de decodare ce presupune aducerea la lumină și punerea conștientă în aplicare a unor reguli de producere și de interpretare.

Acesta este, de fapt, paradoxul înțelegerii istorice a unei opere sau a unei practici aparținând trecutului (aceea a lui Piero della Francesca, de pildă) sau a unei practici ori a unei opere circumscrise unei tradiții străine (cum ar fi ritualul kabyl): pentru a compensa absența unei veritabile înțelegeri accesibilă nemijlocit indigenului contemporan, e nevoie de un întreg travaliu de *reconstrucție* a codului care a fost investit; nu trebuie însă să uităm că înțelegerea originară se caracterizează tocmai prin faptul că nu presupune deloc un astfel de efort intelectual de construcție și de traducere; și că indigenul contemporan, spre deosebire de interpret, investește în înțelegerea

sa scheme practice care nu ajung să figureze niciodată ca atare în planul conștiinței (cum se întâmplă, de pildă, cu regulile gramaticale). Pe scurt, analistul trebuie să angajeze în teoria sa despre percepția operei de artă o teorie a percepției prime înțeleasă ca practică lipsită de teorie și de concept, în raport cu care își construiește un substitut în travaliul ce urmărește să elaboreze o grilă de interpretare, un model capabil să dea seama de practici și de opere. Ceea ce nu înseamnă câtuși de puțin că el s-ar strădui să *mimeze* sau să reproducă practic (conform logicii, atât de dragi lui Michelet și multor altora, a „reînvierii trecutului") experiența practică a înțelegerii, chiar dacă stăpânirea explicită a schemelor angajate practic în producție și înțelegere poate să ofere posibilitatea de a trăi experiența practică a indigenului contemporan *după modelul de tip „cvasi"*.

Analiza lui Michael Baxandall m-a încurajat astfel să duc până la capăt, în ciuda tuturor obstacolelor sociale ce se opun unei atare transgresări a ierarhiei sociale a practicilor și obiectelor, transferarea în domeniul percepției artistice a tot ceea ce analizele mele asupra actelor rituale ale țăranilor kabyli sau asupra operațiunilor de evaluare a profesorilor și a criticilor m-au învățat cu privire la logica specifică a simțului practic, în raport cu care simțul estetic reprezintă un caz particular. Știința modului de cunoaștere estetic își află fundamentul într-o teorie a practicii înțeleasă ca practică, altfel spus, ca activitate întemeiată pe operații cognitive care pun în aplicare un mod de cunoaștere care nu face apel la teorie și la concept, fără a fi însă, așa cum adesea vor cei care-i simt specificitatea, un soi de participare inefabilă la obiectul supus cunoașterii.

La fel cum, în ziua de azi, cei mai văduviți din punct de vedere cultural par să se îndrepte către un gust așa-zis „realist", fiindcă, nereușind să posede *în stare practică*, asemenea amatorului de artă, *categoriile specifice* rezultate din autonomizarea câmpului de producție, care permit perceperea imediată a diferențelor de manieră și stil[6], ei nu pot aplica operelor de artă decât schemele practice pe care le utilizează în existența cotidiană[7], și contemporanii lui Piero della Francesca mobilizează atunci când percep tablourilor sale scheme provenite din experiența lor cotidiană, acelea ale predicilor religioase, ale dansului și ale pieței. Înțelegerea imediată care le este astfel oferită nu are, desigur, prea multe în comun cu înțelegerea pe care i-o procură amatorului de artă cultivat al timpului nostru ochiul

[6] *Ibidem*, p. 646.

[7] *Ibidem*, p. 642.

„kantian", ochi inventat în și prin efortul pictorilor de a-și afirma autonomia, în special căutând să-și afirme controlul asupra a ceea ce le revine de drept în urma diviziunii muncii de producție simbolică, respectiv maniera, forma și stilul.

Ochiul din Quattrocento[8]

Raportul de falsă familiaritate pe care îl întreținem cu tehnicile de expresie și cu conținuturile expresive ale picturii din Quattrocento, în special cu simbolistica creștină, a cărei constanță nominală ascunde profunde variații reale de-a lungul timpului, ne împiedică să sesizăm adevărata distanță dintre schemele de percepție și de apreciere pe care le aplicăm acestor opere și cele pe care ele le pretind în mod obiectiv și pe care le aplicau destinatarii lor imediați. Nu există nici o îndoială că înțelegerea pe care o putem experimenta cu privire la aceste opere – în același timp prea apropiate pentru a putea surprinde și constrânge la o descifrare bine întemeiată, dar și prea îndepărtate pentru a se putea oferi imediat unei percepții prereflexive, cvasicorporale, a habitus-ului ajustat – poate, oricât de iluzorie ar fi, să constituie sursa unei plăceri cât se poate de reale. Rezultă că numai un veritabil travaliu de etnologie istorică ar permite corectarea erorilor de acomodare, care au mai multe șanse să treacă neobservate decât în cazul artelor așa-zis primitive – mai ales al artei negre –, unde discordanța dintre analiza etnologică și discursul estetic nu are cum să scape esteților cei mai împătimiți. Sunt, într-adevăr, puține cazuri în care construcția științifică a obiectului presupune atât de patent ca aici acea formă atât de rară de curaj intelectual, necesară pentru a rupe cu ideile primite de-a gata, a brava buna-cuviință și a gândi opere atât de sacralizate cum sunt cele ale lui Piero della Francesca sau Botticelli în adevărul lor istoric de picturi pentru „băcani" (secolul al XIX-lea, inventatorul esteticii de azi, afirma cu voce tare ceea ce astăzi e de negândit).

---

[8] Paginile care urmează reprezintă o versiune modificată a unui articol scris în colaborare cu Yvette Delsaut (*cf.* Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, „Pour une sociologie de la perception", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 40, 1981, pp. 3-9) [versiunea originală este accesibilă cititorului român în volumul *Sociologia percepției artistice*, antologie, traducere și prezentare de Mihai Dinu Gheorghiu, Editura Meridiane, București, 1991, pp. 40-49 (n.tr.)].

Pentru a se despărți de semi-înțelegerea iluzorie bazată pe denegarea istoricității, istoricul trebuie să reconstruiască „ochiul moral și spiritual" al omului din Quattrocento, adică, înainte de orice, condițiile sociale ale acestei *instituții* – fără care nu există cerere, deci nici piață a picturii –, *interesul* față de pictură și, mai exact, pentru un gen sau altul, o manieră sau alta, un subiect sau altul: „Plăcerea de a poseda, o pietate activă, o oarecare conștiință civică, o tendință spre autocomemorare și poate chiar spre autopromovare, necesitatea resimțită de omul bogat de a găsi o formă de reparație prin intermediul virtuții și al plăcerii, gustul pentru imagini: de fapt, clientul care comanda opera de artă nu se vedea nevoit să-și analizeze prea mult motivele; deoarece, în genere, era vorba de forme instituționalizate de artă – retablul, fresca din capela familiei, madona din dormitor, mobilierul mural din cabinetul de lucru – care, implicit, raționalizau în locul său propriile motivații, de obicei într-un mod chiar flatant, dictând astfel, în mare măsură, pictorului ce avea de făcut."[9]

Brutalitatea – sau inocența – cu care exigențele clienților, mai ales grija lor de a-și gestiona bine banii, care se manifestă în contracte reprezintă în sine o primă informație importantă atât despre atitudinea cumpărătorilor de artă din Quattrocento față de opere cât și, prin contrast, despre privirea „pură" – „purificată", în primul rând, de orice referință la valoarea economică – pe care spectatorul cultivat de astăzi, produs al unui câmp de producție mai autonom, se simte înclinat să o aplice atât operelor „pure" ale prezentului, cât și operelor „impure" ale trecutului. Atâta timp cât raportul dintre patron și pictor se păstrează în limitele unei simple relații comerciale, în care comanditarul impune pictorului ce trebuie să picteze, în cât timp și cu ce culori, valoarea propriu-zis estetică a operelor nu poate fi gândită cu adevărat ca atare, adică independent de valoarea lor economică: măsurată încă uneori prozaic în funcție de suprafața pictată sau de timpul investit, aceasta începe să fie din ce în ce mai des determinată de costul materialelor folosite și de virtuozitatea tehnică a pictorului[10], fapt ce trebuie să se manifeste vizibil în opera însăși[11]. Dacă, așa cum demonstrează Baxandall, interesul pentru tehnica picturală nu încetează să crească în detrimentul atenției acordate materialelor, această tendință se datorează fără îndoială faptului că aurul devine tot mai rar și că grija

---

[9] Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, ed. cit., p. 3.

[10] *Ibidem*, p. 16.

[11] *Ibidem*, p. 23.

noilor îmbogățiți de a se distinge duce la un refuz al etalării ostentative a bogăției atât în pictură, cât și în vestimentație, în timp ce curentul umanist vine să întărească ascetismul creștin. Dar se datorează la fel de bine și faptului că, pe măsură ce câmpul de producție artistică câștigă în autonomie, pictorii sunt din ce în ce mai apți să evidențieze și să valorizeze tehnica, maniera, *manifattura*, așadar, *forma*: adică tot ceea ce – spre deosebire de subiect, cel mai adesea impus – le aparține numai lor.

Dar analiza „răspunsurilor mai mult sau mai puțin conștiente ale pictorilor la condițiile pieței" și a avantajului de care s-au putut bucura pentru a-și afirma autonomia propriei *meserii* de pe urma propensiunii crescânde a clienților lor de a privilegia aspectul tehnic al operei și manifestările vizibile ale „tușei maestrului" conduc către o analiză a capacităților vizuale ale clienților și a condițiilor în care simplii profani puteau dobândi cunoștințele practice care să le asigure un acces imediat la operele picturale și să le permită să aprecieze virtuozitatea tehnică a autorilor acestora.

Proiectul de a reconstrui o „viziune asupra lumii", în aparență banal, se dovedește a fi total insolit, chiar imposibil, în momentul în care se încearcă umplerea cu sens a vechii noțiuni de *Weltanschauung*, fără îndoială una dintre cele mai uzate din întreaga tradiție științifică. În primul rând pentru că, așa cum remarcă însuși Michael Baxandall, „majoritatea practicilor vizuale ale unei societăți nu figurează, prin natura lucrurilor, în documente scrise"[12]; apoi, pentru că utilizarea, ce pare să devină normă, a unor „mărturii ale activității vizuale" precum picturile și desenele presupune rezolvată problema pe care sunt chemați s-o rezolve. În realitate însă, tocmai de acest cerc profită istoricul postulând că factorii sociali „favorizează constituirea unor dispoziții vizuale care se traduc, la rândul lor, în elemente clar identificabile în stilul pictorului"[13]. Cunoașterea dispozițiilor în egală măsură cognitive și evaluative pe care le poate desprinde din surse scrise care vorbesc despre utilizările aritmeticii, practicile și reprezentările religioase ori tehnicile de dans din secolul al XV-lea italian îi permit să înțeleagă picturile în logica lor istorică și, în felul acesta, să le trateze ca pe niște documente ale unei viziuni istorice asupra lumii, să identifice în proprietățile vizibile ale reprezentării picturale indicații privind schemele de percepție și de apreciere pe care pictorul și spectatorii le angajau în viziunea lor despre lume și în viziunea lor despre

[12] *Ibidem*, p. 109.
[13] *Ibidem*, prefață.

reprezentarea picturală a lumii. „Ochi moral și spiritual" modelat de „religie, educație și afaceri"[14], „ochiul din Quattrocento" nu este altceva decât sistemul schemelor de percepție și de apreciere, de judecată și de plăcere, care, dobândite în diversele practici ale vieții cotidiene, la școală, în biserică, la piață, ascultând cursuri, discursuri sau predici, măsurând grămezi de grâu și bucăți de pânză sau rezolvând probleme de dobânzi compuse și de asigurări maritime, sunt puse în practică în existența obișnuită, dar și în producerea și percepția operelor de artă. Luptând împotriva erorii intelectualiste de care este amenințat în permanență analistul, Baxandall caută să restituie o „experiență socială" a lumii, înțeleasă ca experiența practică ce se dobândește în urma frecventării unui univers social particular, adică, în cazul de față, un *habitus* de negustor sau, așa cum spune el însuși într-un rezumat voit schematic al propriilor analize, *habitus*-ul unui „om de afaceri ce frecventează biserica și are gust pentru dans"[15].

Aceste scheme practice – dobândite în practica comerțului și investite în comerțul cu opere de artă – nu sunt acele categorii logice al căror tablou îl prezintă adesea filosofia. Chiar și în cazul unui profesionist al judecății de gust, cum este criticul Cristoforo Landino, termenii la care apelează pentru a caracteriza picturile, care pot fi înțeleși ca o expresie a „reacțiilor față de picturi, evident, dar și ca principiul latent al schemelor de judecată"[16], se organizează conform unei structuri care nu are însă rigoarea formală a unei construcții propriu-zis logice: „Pur, facilitate, grațios, ornat, varietate, prompt, voios, pios, relief, perspectivă, colorit, compoziție, concepție, *raccourci*, imitator al naturii, amator de dificultăți* – acesta este echipamentul conceptual pe care-l propune Landino pentru a surprinde calitatea picturală din Quattrocento. Acești termeni au o structură: se opun sau se aliază, se acoperă sau se înglobează. Nu ar fi deloc greu să trasăm o diagramă în care aceste relații să fie figurate, dar o astfel de diagramă ar presupune o rigiditate sistematică pe care termenii cu pricina nu o aveau și nu trebuiau s-o aibă în practică"[17].

---

[14] *Ibidem*, p. 109.

[15] *Idem*.

[16] *Ibidem*, p. 110.

* Respectiv: *puro, facilita, gratioso, ornato, varieta, prompto, vezzoso, devoto, rilievo, prospectivo, colorire, compositione, disegnatore, scorci, imitatore della natura, amatore delle difficulta* – cf. *ibidem*, pp. 119-150 (n.tr.).

[17] *Ibidem*, p. 150. Această grijă de a evita confundarea logicii lucrurilor cu lucrurile logicii e foarte vizibilă în prudența cu care Baxandall abordează orice cercetare

Diferitele dimensiuni pe care analiza le izolează inevitabil în vederea unei mai bune înțelegeri și explicații sunt, în realitate, intim legate în *unitatea unui habitus*, iar dispozițiile religioase ale omului care frecventează biserica și ascultă predici se confundă total cu dispozițiile mercantile ale omului de afaceri obișnuit cu socotirea imediată a cantităților și a prețurilor, așa cum demonstrează analiza criteriilor de evaluare a culorilor: „După aur și argint, albastrul ultramarin era cea mai scumpă și mai dificilă culoare pe care o folosea pictorul. Existau nuanțe scumpe și nuanțe ieftine, ba chiar se găsea un substitut și mai ieftin căruia i se spunea albastru german. [...] Pentru a evita deziluziile, clienții specificau că albastrul pe care îl vor în tablou este cel ultramarin; clienții încă și mai prudenți stipulau nuanțe extrem de precise – ultramarin de unu, doi sau patru florini uncia. Pictorii și publicul lor erau foarte atenți la astfel de detalii, iar conotațiile de exotism și de pericol ce erau asociate albastrului ultramarin erau un mijloc de a scoate ceva anume în evidență, ceva ce nouă ne scapă astăzi dat fiind că albastrul închis nu este pentru noi cu nimic mai frapant decât stacojiul sau vermionul. Putem înțelege rațiunile pentru care albastrul ultramarin era folosit pentru a desemna personajul principal al lui Isus Christos sau al Mariei în scenele biblice, însă utilizările cu adevărat interesante sunt ceva mai subtile. În panoul lui Sassetta, *Sfântul Francisc renunțând la bunurile sale*, veșmântul pe care Sfântul Francisc îl respinge este albastru ultramarin. În *Răstignirea pe cruce* a lui Masaccio, un tablou etalând niște culori foarte scumpe, gestul esențial pentru întreaga narațiune, acela descris de brațul drept al Sfântului Ioan, este un gest albastru ultramarin."[18]

Fundamentul iluziei charismatice

A iubi o pictură înseamnă, pentru negustorul din Quattrocento, a te regăsi în ea, a-ți recupera cheltuielile, a obține ceva în schimbul banilor tăi, sub forma celor mai „bogate" culori, a celor mai vizibil costisitoare și a tehnicii picturale cel mai limpede exhibate; dar mai înseamnă și – ceea

---

a surselor istorice, în special filosofice, chiar cuvintele prin care pictorii sau prietenii lor își exprimau „ideile" despre pictură și artă. (*Cf.* Michael Baxandall, „On Michelangelo's Mind", *The New York Review of Books*, vol. XXVII, nr. 15, 8 octombrie 1981, pp. 42-43.)

[18] Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, ed. cit., p. 11.

ce am putea numi o definiție a formei premoderne a plăcerii estetice – a găsi aici acea satisfacție suplimentară care vine din sentimentul de a te regăsi total, a te recunoaște în ea, a te simți bine, a te simți acasă, a regăsi în acea pictură propria ta lume și propria ta relație cu lumea: starea de bine (bunăstarea) pe care o procură contemplația artistică ar putea proveni din faptul că opera de artă oferă șansa împlinirii, într-o formă intensificată de gratuitate, a acelor acte de înțelegere reușite ce fac ca fericirea să fie resimțită ca experiență a unui acord imediat, preconștient și prereflexiv, cu lumea, ca întâlnire miraculoasă între simțul practic și semnificațiile obiectivate. Rezultă de aici că ideologia charismatică care traduce iubirea de artă în limbajul unui „coup de foudre" este o „iluzie întemeiată": descriind convingător relația de solicitare reciprocă dintre simțul estetic și semnificațiile artistice, pentru care vocabularul relației amoroase, sexuale chiar, reprezintă o expresie apropiată sau, în orice caz , cel mai puțin neadecvată, ea trece sub tăcere condițiile sociale de posibilitate ale acestei experiențe.

Habitus-ul solicită, întreabă, face să vorbească obiectul, care, la rândul său, pare a solicita, a chema, a provoca *habitus*-ul; cunoștințele, amintirile și imaginile – care, așa cum remarcă Baxandall, vin să se contopească cu proprietățile direct percepute – nu se pot, firește, activa decât fiindcă, pentru un *habitus* predispus, ele par a fi evocate în chip magic de aceste proprietăți (eficacitatea magică pe care și-o atribuie deseori poezia aflându-și sursa tocmai în acest soi de acord cvasicorporal ce conferă cuvintelor și conotațiilor puterea de a trezi la viață experiențe îngropate în pliurile corpului). În rezumat, dacă, așa cum nu obosesc să susțină esteții, experiența artistică este o chestiune de simț și de sentiment, și nu una de descifrare și de raționament, aceasta se datorează faptului că întreaga dialectică dintre actul constituant și obiectul constituit, care se solicită reciproc, se efectuează în cadrul relației profund obscure dintre *habitus* și lume.

Contractul pentru *Adorația magilor* încheiat între Ghirlandaio și starețul Spitalului Inocenților din Florența arată clar că pictura care mulțumește simțul economic este și cea care satisface simțul religios, proporționând valoarea economică a culorilor cu valoarea religioasă a suporturilor lor iconografice, atribuind aurul lui Isus Christos și Fecioarei Maria sau apelând la albastrul ultramarin pentru *a pune în valoare* un anumit gest al Sfântului Ioan. Știm însă, grație lucrărilor lui Jacques Le Goff, că spiritul calculat al negustorului socotea de cuviință să intervină și în sfera propriu-zis religioasă, apariția Purgatoriului, care introduce contabilitatea în

ordinea spirituală, coincizând cu nașterea băncii.[19] Este de ajuns să mai adăugăm satisfacțiile morale (și politice) pe care le alimentează perceperea unei reprezentări armonice și armonioase, echilibrate și liniștitoare, a lumii vizibile și, pur și simplu, plăcerea de a irosi gratuit o competență hermeneutică, pentru a constata că, pentru omul din Quattrocento, experiența frumuseții, în tot ce poate avea ea mai miraculos, se naște din relația de întrepătrundere care se stabilește între corpul socializat și un obiect social ce pare făcut pentru a satisface toate simțurile instituite social – simțul văzului și simțul tactil, dar și simțul economic și simțul religios.

Analiza istorică – care respinge generalitățile verbale ale analizei de esență pentru a se cufunda în particularitatea istorică a unui loc și a unui moment – reprezintă un pasaj obligatoriu*, un moment inevitabil (împotriva teoretismului găunos), dar destinat a fi depășit (împotriva hiperempirismului orb), pentru orice cercetare autentic științifică a *invarianților*. Concepută astfel, cunoașterea condițiilor și a condiționărilor istorice înscrise în plăcerile „ochiului din Quattrocento" poate conduce spre ceea ce constituie, fără îndoială, principiul invariant și transistoric al satisfacției artistice, această împlinire imaginară a întâlnirii universal fericite dintre un *habitus istoric* și lumea *istorică* care-l bântuie și pe care o locuiește.

---

[19] Jacques Le Goff, „The Usurer and Purgatory", in *The Dawn of Modern Banking*, Yale University Press, Los Angeles, 1979, pp. 25-52; ca și *Naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981 [ediția românească: *Nașterea Purgatoriului*, Meridiane, București, 1995 – n.tr.].

* În prima versiune a acestui articol (vezi *infra*, n. 8), Bourdieu a simțit nevoia să insereze în acest punct, între paranteze, o trimitere la etimologia cuvântului „metodă": [*met-hodos* (gr. *meta* + *-hodos*, cale)] (n.tr.).

3. O teorie în act a lecturii

„Fiți circumspecți dacă nu vreți să luați, în această convorbire dintre Jacques și stăpânul său, adevărul drept fals și falsul drept adevăr. Ați fost avertizați, eu, unul, mă spăl pe mâini."

Denis Diderot

„Sunt cât se poate de conștient că, în romane, eu sunt acela care plătește și dă credit și «viață» unor enunțuri dintre care majoritatea *nu-l costă nimic* pe autorul lor – (Mă refer la cele mai bune romane; 75% din fraze pot fi schimbate *ad libitum*, așa cum sunt, de altfel, în «viață», percepțiile – *curente*.)"

Paul Valéry

„Când Miss Emily Grierson a murit, tot orașul a fost la înmormântare: bărbații dintr-un soi de afecțiune respectuoasă față de un monument dispărut, femeile împinse mai ales de curiozitatea de a vedea interiorul casei ei, în care nimeni nu mai pusese piciorul de zece ani, cu excepția unui servitor bătrân, care era și grădinar și bucătar."[1] Nuvela începe ca o poveste oarecare, conform regulilor genului: un personaj principal, Miss Emily Grierson, descrisă discret ca un personaj eminent, niște figuranți, împărțiți după sex și caracterizați conform stereotipului (conformismul bărbaților, curiozitatea femeilor), un narator care acceptă convențiile obișnuite ale genului discret identificat cu grupul („*noi* am găsit", „*noi* am zis", „orașul *nostru*") și o serie întreagă de indicii, în special temporale („de zece ani"), care introduc un nu-știu-ce neobișnuit.

Pentru a o prezenta pe Emily, vestigiu glorios al unui trecut apus (*fallen monument*), Faulkner acumulează detalii în aparență anodine, extrem de potrivite însă pentru a declanșa, ca tot atâtea resorturi, presupozițiile simțului comun, aceleași pe care romancierii obișnuiți le mobilizează în mod obișnuit, fără să realizeze ce fac, pentru a produce un efect de real; Faulkner

[1] William Faulkner, „Une rose pour Emily" în *Treize Histories*, Gallimard, Paris, 1939, p. 135.

se sprijină, de pildă, pe ideea de noblețe – și pe tot ce implică ea, inclusiv faimosul „noblesse oblige", explicit invocat în text – pentru a contura imaginea unei persoane în vârstă, foarte demne, ultimă supraviețuitoare a unei mari familii ruinate și simbol al tradițiilor trecutului, urmărind să stârnească toate anticipările înscrise în acest soi de esență socială.

Prejudecată favorabilă instituită social, deci dotată cu toată forța socialului, ideea de noblețe funcționează deopotrivă ca un principiu de construcție a realității sociale – tacit acceptat atât de narator și personajele sale, cât și de cititor – și ca un principiu al anticipărilor care își găsesc, de obicei, confirmarea în fapte, în măsura în care noblețea posedă statutul unei esențe ce precedă și produce existența, chemând sau excluzând prin definiție anumite posibile. Forța presupoziției este atât de puternică, iar ipotezele inducției practice a *habitus*-ului, atât de robuste, încât ele rezistă în fața oricărei evidențe: „— Aș dori niște arsenic. Farmacistul o privi. Îl privi și ea fix, dreaptă, cu chipul ca un drapel desfășurat. — Desigur, dacă asta doriți, răspunse farmacistul". Sensul cuvintelor și al actelor este predeterminat de imaginea socială a persoanei care le produce și, fiind vorba aici de o persoană „aflată mai presus de orice bănuială", ideea crimei este exclusă.

Anticipările simțului comun sunt mai puternice decât evidența faptelor; iar adevărul oficial („E ca atunci când a cumpărat *șoricioaica*, arsenicul"; „pe sticlă era scris [...]: «Pentru șoareci»"), mai pregnant decât mărturisirea ostentativă, nebunească sau cinică („Aș dori niște *otravă*, îi spuse ea farmacistului"). La fel se întâmplă cu toate semnele suspecte pe care autorul le lansează unul după altul – „mirosul", nebunia lui Emily afirmând „că tatăl ei n-a murit" etc. –, sistematic ignorate sau scotomizate, atât de concetățenii lui Emily, cât și de cititorul însuși („*Nimeni* n-a spus atunci că era nebună. *Credeam* că nu putea să facă altfel. *Ne aminteam* de toți tinerii pe care tatăl ei îi îndepărtase și *știam* că, trezindu-se fără nimic, *trebuia* să se cramponeze de ceea ce o deposedase, cum se întâmplă de obicei"). La fel cum abia după moartea lui Emily, adică la patruzeci de ani „după eveniment", locuitorii din Jefferson descoperă că Emily își otrăvise iubitul și îi păstrase în toți acești ani cadavrul în casă, și cititorul descoperă abia la ultima pagină a povestirii că a fost indus în eroare.

Un roman reflectant

Mă tem totuși că nu am avea de-a face aici decât cu intriga bine condusă a unei nuvele realiste dacă nu am constata retrospectiv că Faulkner, printr-o abilă manipulare a cronologiei, și-a construit narațiunea ca pe o

capcană în care presupozițiile existenței obișnuite și convențiile genului romanesc sunt puse la contribuție pentru a încuraja, de-a lungul întregii povestiri, anticiparea unui sens plauzibil care se va trezi brusc contrazis la sfârșit. Faulkner pune, într-adevăr, în scenă un dublu abuz de încredere: mai întâi, cel săvârșit de Emily, întemeiat pe reprezentarea mai mult sau mai puțin fantasmatică a aristocrației („Ni-i imaginaserăm adesea ca niște personaje dintr-un tablou") și pe consensul cu privire la sensul lumii, ce duce la acordul tacit al habitus-urilor, pentru a abuza de farmacist și de toți concetățenii ei, în special bărbați, mai dispuși decât femeile, bârfitoare, să suprapună o prejudecată favorabilă peste adevărul oficial, public; apoi, abuzul pe care îl exercită față de cititor, servindu-se de tot ceea ce este el dispus să accepte tacit prin „contractul de lectură" pentru a-i distrage atenția asupra unor false indicii și piste greșite și pentru a-l deturna de la indicațiile mai cu seamă temporale pe care le presară, fără a lăsa să se observe, de-a lungul narațiunii, asemenea unui bun autor de romane polițiste, indicații pe care doar o lectură metodică, precum aceea aplicată de Menakhem Perry[2], ar putea să le repereze și să le ordoneze.[3]

De fapt, lui Faulkner rupe, fără să o declare, acest „contract de lectură" (dacă se poate totuși vorbi de contract pentru a desemna încrederea naivă pe care cititorul o mobilizează în lectura sa și mișcarea de autosuspendare prin care se proiectează, importând odată cu el toate presupozițiile simțului comun). Pentru a opera această ruptură, se înarmează cu procedee care, asemenea presărării unor indicii menite să treacă inițial neobservate, aduc foarte mult cu cele ale romanului polițist; însă, departe de a aștepta ca aceste procedee obișnuite să-i permită cititorului să reînscrie retrospectiv în logica lumii obișnuite un deznodământ aparent neobișnuit, el se servește de ele pentru a încuraja așteptările cele mai comune, pentru ca apoi să le poată dezamăgi magistral și, în final, să le denunțe printr-o soluție cu adevărat ieșită din comun; iar soluția este atât de neașteptată, în tot cazul, încât invită la o relectură sau măcar la un fel de recapitulare

---

[2] Menakhem Perry, *Literary Dynamics, How the Order of a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature)*, Tel Aviv University, Tel Aviv, 1976.

[3] Amintesc câteva pentru primele trei pagini ale narațiunii: „din acea zi în care, în 1894, colonelul Sartoris...", „care data de la moartea tatălui său", „generația următoare", „întâi ianuarie" – fără menționarea anului –, „cu opt sau zece ani înainte", „colonelul Sartoris murise de aproape zece ani", „treizeci de ani mai devreme", „la doi ani după moartea tatălui său și la puțin timp după ce iubitul ei o părăsise".

mentală, care-l obligă pe cititor să descopere, chiar și într-un mod confuz, mistificarea căreia i-a fost victimă, dar și complice. Cititorul pe care îl reclamă tacit nuvela *Un trandafir pentru Emily* este tocmai acel cititor extra-ordinar, acel „arhilector" – cum i s-a spus uneori (fără a se pune vreodată problema condițiilor sociale de posibilitate ale acestui straniu personaj) – sau, și mai bine spus, acel *metalector* care ar ști să citească nu atât povestirea propriu-zisă, cât să știe să opereze lectura obișnuită a povestirii, presupozițiile pe care cititorul le angajează și în experiența obișnuită a timpului și acțiunii, și în experiența lecturii unei ficțiuni „realiste" sau mimetice, care ar presupune că exprimă realitatea lumii obișnuite și realitatea experienței obișnuite cu privire la această lume.

Un trandafir pentru Emily este, într-adevăr, un roman reflexiv, un roman reflectant care închide în însăși structura sa programul (în sens informatic) unei reflecții asupra romanului și asupra lecturii naive. Asemenea unui test sau unui dispozitiv experimental, el cheamă lectura repetată, dar și dedublată, care se dovedește a fi necesară pentru a cumula impresiile primei lecturi naive și revelațiile apărute, la o a doua lectură, în urma luminii retrospective pe care cunoașterea deznodământului, cucerită la sfârșitul primei lecturi, o aruncă asupra textului și, mai ales, asupra presupozițiilor angajate în lectura naiv „romanescă". Ademenit, astfel, în acest soi de capcană – adevărată provocare pentru o *allodoxie* de-a dreptul paradoxală, din moment ce e un rezultat al aplicării firești a presupozițiilor *doxei* –, cititorul este silit să pună clar pe masă tot ce e dispus (de obicei, fără să realizeze) să le concedă unor autori care nu realizează mai mult decât el că îi cer acest lucru.

Sprijinindu-se pe ansamblul de presupoziții angajate în mod tacit atât în experiența obișnuită cu privire la lume, cât și în experiența obișnuită a lecturii, Faulkner aduce în prim plan o serie întreagă de trăsături care orientează atenția pe contrasens și ascund adevărata structură, mai ales în dimensiunea ei temporală. Bulversând ordinea cronologică, îl împinge pe cititor spre niște anticipări care vor fi, în final, dezamăgite; în tot acest timp, îi livrează, într-o dezordine savant calculată și cel mai adesea în contratimp, indicațiile care i-ar putea permite acestuia să scoată narațiunea din discontinuitate, deci să surprindă, urmărind ordinea reală a succesiunilor, semnificațiile și legăturile de cauzalitate și de finalitate care nu se vor dezvălui decât retrospectiv, pornind de la revelația finală.

Pentru a produce acest efect, Faulkner se bazează, în primul rând, pe presupozițiile și procedeele scriiturii și lecturii romanești. Asemenea

romancierului care lasă impresia că el chiar crede ce povestește și pretinde cititorului să-i citească povestirea simulând că uită că ar avea de-a face cu o ficțiune, Faulkner își acreditează istorisirea aparentă printr-o utilizare constantă a pronumelui „noi" și a unor expresii impersonale, unanime și anonime, de tipul: „toată lumea credea că...", „toate doamnele ziceau că..."; el se prezintă astfel ca purtătorul de cuvânt al grupului, în care fiecare membru le concede tuturor celorlalți ceea ce fiecare dintre ei își concede lui însuși fără s-o știe – tezele non-thetice constitutive viziunii comune asupra lumii: astfel, de pildă, deși nu uită să menționeze bizareriile de comportament ale lui Emily, se folosește de reprezentarea comună cu privire la noblețe pentru a sugera că acestea sunt imputabile nu nebuniei, ci unei atitudini de măreție și mândrie aristocratice. Cerându-i cititorului să-i citească narațiunea, conform convenției admise, ca pe o falsă poveste adevărată, el îl autorizează și îl încurajează să importe în lectura sa presupozițiile pe care le angajează în viața și în viziunea de zi cu zi, cele care îndeamnă să se acorde mai mult credit viziunii masculine, oficiale și respectuoase față de convenții și conveniențe decât viziunii femeilor, înclinate sociologic să pună sub semnul întrebării adevărurile oficiale, adică masculine, atitudine căreia dezvăluirea finală îi va da, de altfel, dreptate[4].

El angajează însă în chiar scrierea povestirii, atât cunoașterea sa practică cu privire la presupozițiile specifice scrierii și lecturii comune, care – de exemplu, faptul că o carte este citită dinspre început spre sfârșit – sunt destinate să treacă neobservate, cât și cunoașterea sa practică referitoare la distanța dintre lectura naivă, care, obedientă, grăbită și distrată, nu se obosește să reconstruiască structura globală a timpului și a locurilor, și lectura „scolastică" a lectorului profesionist, care poate opera întoarceri și, restabilind adevărata cronologie a evenimentelor, poate arunca în aer întreaga construcție, insidios sugerată cititorului naiv. Dovada patentă a acestei duble stăpâniri practice este furnizată de toate acele „ea părea..." și „ochii ei păreau...", prin care este reamintit punctul de vedere al romancierului și care vor apărea ca tot atâtea readuceri aminte ale ignoranței în care se află concetățenii lui Emily în ceea ce privește adevărul

[4] Se înțelege că nu e cazul să-i atribuim autorului o conștiință explicită a mecanismelor de care se folosește și pe care, ca orice agent social, le stăpânește în mod practic. Astfel, este foarte probabil să nu (își) pună problema sexului *cititorului postulat*. Și de ce ar face-o, din moment ce, după toate probabilitățile, dispozitivul va funcționa la fel de bine și în cazul în care cititorul este o femeie?

personajului și al acțiunilor sale. Această scriitură reflexivă reclamă, așadar, o relectură la rândul ei reflexivă care, spre deosebire de cea a unei intrigi polițiste, a cărei soluție se cunoaște deja, te face să descoperi nu numai o serie întreagă de indicii înșelătoare, ci și acea *self-deception* căreia i-a căzut victimă cititorul naiv, precum și procedeele și efectele, legate în special de structura temporală a narațiunii și a lecturii, prin care romancierul a știut să trezească la viață presupozițiile sociale aflate la temelia experienței naive a lumii și a timpului.

Timp al lecturii și lectură a timpului

Dacă se rămâne doar la această nuvelă, nu e sigur că s-ar putea spune despre „dimensiunea temporală la Faulkner" ceea ce susținea Sartre într-un articol celebru[5]. Fiindcă, fără îndoială, munca de romancier îl predispunea (sau îl forța) să acorde o atenție specială relației dintre timpul practicii și timpul narațiunii, Faulkner a decis să se despartă clar de concepția tradițională asupra romanului și de reprezentarea naiv cronologică a experienței timpului: „Când citești Zgomotul și furia", scrie Sartre, „ești frapat în primul rând de bizareriile tehnicii. De ce a spart Faulkner timpul istoriei sale și a amestecat bucățile? De ce prima fereastră care se deschide asupra acestei lumi romanești este conștiința unui idiot? Cititorul este tentat să caute repere și să restabilească de unul singur cronologia". Dar poate tocmai acest lucru vrea autorul să obțină de la cititor: să întreprindă el munca de reperare și de reconstrucție indispensabilă pentru a se „regăsi" în poveste și să descopere, făcând aceasta, tot ceea ce pierde atunci când obține această regăsire prea ușor – așa cum se întâmplă în cazul romanelor organizate după convențiile în vigoare (mai cu seamă în ceea ce privește structura temporală a narațiunii) – adică adevărul experienței obișnuite a timpului și al experienței lecturii obișnuite a povestirii acestei experiențe.

Asemenea acelor opere de artă cinetică care pretind, pentru a se realiza, colaborarea activă a spectatorului, romanele lui Faulkner sunt și niște veritabile mașini de explorat timpul, care, departe de a propune o teorie elaborată a temporalității, pe care ar fi de ajuns s-o expliciteze, îl obligă pe cititor *să elaboreze el însuși* această teorie sprijinindu-se atât pe elementele furnizate

---

[5] Jean-Paul Sartre, „À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner", *Situations*, I, Gallimard, Paris, 1947, pp. 65-75.

în povestirea însăși cu privire la experiența temporală a personajelor, cât și pe întrebările și reflecțiile despre propria experiență temporală de agent activ și de cititor la care ajunge inevitabil în urma punerii la îndoială a *rutinei sale de lectură*. Într-adevăr, asemenea trezirilor experimentale din somnul doxic pe care le practică din când în când etnometodologii – atunci când, de exemplu, îi sugerează unui student căruia mama sa îi cere să meargă să ia laptele din bucătărie să-i răspundă întrebând-o: „Dar unde este bucătăria?" –, narațiunile faulkneriene denunță acordurile tacite pe care se întemeiază simțul comun, acelea încheiate, de pildă, între romancierul tradițional și cititorul său, și pune în discuție *doxa* împărtășită care fundamentează experiența doxică a lumii și reprezentarea romanescă a acestei lumi.

Aruncându-se conștient în această întreprindere, cu totul extraordinară în aparenta ei banalitate, aceea de *a povesti o istorie* – adică a lua poziția distanțată și neutralizată față de practica și logica ei specifică pe care o presupune actul social al narării –, Faulkner s-a văzut nevoit să înscrie în chiar structura istoriilor sale o interogație deosebit de profundă asupra experienței cu privire la temporalitate atât în viață, cât și în povestea vieții noastre și a celorlalți. Această interogație, ca și începuturile de răspuns pe care le schițează cu mijloacele proprii scriitorului, constituie o invitație de a *produce* o teorie a experienței temporale care nu este, la drept vorbind, aceea a lui Faulkner, dar nici aceea pe care Sartre i-o atribuie lui Faulkner.

O astfel de teorie nu poate fi elaborată decât cu condiția de a repudia și depăși filosofia spontană a temporalității, care își găsește expresia tipică în reprezentarea romanescă, în special în varianta ei biografică. Această filosofie spontană a acțiunii și a povestirii acțiunii, pe care romancierul „pre-faulknerian", dar și, foarte des, istoricul o angajează în scrierea istoriei, și care își află prelungirea naturală în filosofia (husserliană sau sartriană) a conștiinței temporale, interzice accesul la adevărata cunoaștere a structurii practicii: producerea timpului ce se realizează în și prin practică nu are nimic de-a face cu o experiență (în sensul de *Erlebnis*) a timpului, chiar dacă ea presupune o experiență (în sensul de *Erfahrung*) sau, cum spune Searle[6], o serie de *background assumptions* (Faulkner a oferit nenumărate ilustrări ale unor astfel de „presupoziții de fundal", fie că este vorba de cele pe care se sprijină ipotezele concetățenilor lui Emily privind relația ei cu Homer Barron sau pronosticurile lor privind viitorul acestei

[6] *Cf.* J. R. Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

relații, fie de cele pe care se întemeiază judecățile lor unanime și peremptorii: „A doua zi, *toată lumea* spunea: Se va sinucide; și *credeam* că era singurul lucru pe care-l mai putea face. La începutul relației sale cu Homer Barron, *spuseserăm cu toții*: Se va mărita cu el. Mai târziu, *am spus*...").

Agentul se temporalizează în actul însuși prin care transcende prezentul imediat spre viitorul implicat în trecutul care i-a produs *habitus*-ul; el produce timpul prin anticiparea practică a unui de-venit (*à – venir*) care este și o actualizare practică a trecutului. Se poate astfel respinge reprezentarea metafizică a timpului ca realitate în sine, exterioară și anterioară practicii, fără a accepta filosofia conștiinței, care, la Husserl, este asociată ideii (fondatoare) de *temporalizare*: aceasta nu este nici activitatea constituantă a unei conștiințe transcendentale detașate de lume, cum se întâmplă la Husserl, nici aceea a unui *Dasein* angajat în lume, cum se întâmplă la Heidegger, ci aceea a unui *habitus* orchestrat cu alte *habitus*-uri (aceasta împotriva ideii husserliene de „intersubiectivitate transcendentală"). Raportul practic cu lumea și cu timpul, comun unui ansamblu de agenți angajând aceleași presupoziții în construcția sensului lumii în care sunt înglobați, fundamentează experienței acestei lumi ca lume a simțului comun. *Habitus*-ul, ca simț practic ce reprezintă produsul încorporării structurilor lumii sociale – și mai cu seamă a tendințelor ei imanente și a ritmurilor ei temporale –, dă naștere unor presupoziții (*assumptions*) și unor anticipări care, fiind de regulă confirmate de cursul lucrurilor, fundamentează o relație de familiaritate imediată sau de complicitate ontologică, total ireductibilă la relația dintre un subiect și un obiect, cu lumea familiară.

Pe scurt, *habitus*-ul reprezintă principiul structurării sociale a existenței temporale, al tuturor anticipărilor și presupozițiilor prin intermediul cărora noi construim, în mod practic, sensul lumii, adică semnificația ei, dar și, inseparabil, orientarea ei spre *viitor*, spre *de-venire* [*à-venir*]. Tocmai acest lucru ne obligă Faulkner să descoperim, deconcertând metodic sensul și simțul* jocului social pe care îl angajăm atât în experiența noastră cu privire la lume, cât și în lectura naivă a unei povestiri naive ce istorisește această experiență: acest simț al jocului este și un simț al istoriei jocului, adică al de-venirii [*à -venir*] pe care o citește direct în prezentul jocului și pe care o ajută să sur-vină, orientându-se în raport cu ea fără a se vedea nevoit s-o transpună explicit într-un proiect conștient, deci, s-o constituie ca *viitor* (*futur*) contingent.

---

* Indecidabil, în original: *sens* (n.tr.).

Da capo

Iluzia și *illusio*

„A scrie exact constă în a da iluzia completă a adevărului, conform logicii obișnuite a faptelor, nu a le transcrie servil în dezordinea succesiunii lor. Am ajuns la concluzia că Realiștilor de talent ar trebui să li se spună mai curând iluzioniști [...]. Fiecare dintre noi își face, prin urmare, doar *o iluzie asupra lumii*, iluzie poetică, sentimentală, veselă, melancolică, murdară sau lugubră, după propria sa natură. Iar scriitorului nu-i revine altă misiune în afara aceleia de a reproduce cât mai fidel cu putință această iluzie, prin toate procedeele artistice pe care le-a deprins și de care poate să dispună."

Guy de Maupassant

Suntem nevoiți să admitem că numai analiza istorică permite înțelegerea condițiilor „înțelegerii", acea apropriere simbolică, reală sau fictivă, a unui obiect simbolic care poate fi dublată de acea formă specială de delectare pe care obișnuim s-o numim estetică. Fără a face, desigur, din cunoașterea adevărului istoric o condiție și o măsură a plăcerii estetice (ceea ce ar însemna să condamnăm delectările literare și artistice care, la fel ca în legenda lui Amphitrion, sunt produsul neînțelegerii).

„Demontarea fără pietate a ficțiunii" – fie că se prezintă ea însăși ca un artificiu și fictivă, precum ficțiunea literară (cel puțin atunci când accede la conștiința de sine), fie că, așa cum observă Searle, ia în serios ceea ce spune și acceptă să se asume, deci, dacă e cazul, să își admită eroarea, precum ficțiunea științifică – ne împinge să descoperim, odată cu Mallarmé, că *fundamentul credinței* (și al delectării pe care o procură, în cazul ficțiunii literare) rezidă în *illusio*, adeziune la jocul ca atare, acceptare a presupoziției fundamentale că jocul, literar sau științific, merită efortul de a fi jucat, de a fi luat în serios. *Illusio* literară, această adeziune originară la jocul literar pe care se întemeiază credința în *importanța* sau în *interesul* ficțiunilor literare reprezintă condiția – aproape întotdeauna neobservată – a plăcerii estetice care se traduce mereu și ca plăcere de a juca jocul, de a participa

la ficțiune, de a fi într-un acord total cu presupozițiile jocului; condiția *iluziei* literare și a efectului de credință (mai degrabă decât „efectului de real") pe care textul îl poate produce.

Pentru a înțelege tocmai acest efect de credință, distingându-l de cel produs, la rândul său, de textul științific, se impune, continuând analiza în act a lui Faulkner, să observăm că el se bazează pe acordul dintre presupozițiile sau, mai precis, schemele de construcție pe care naratorul și cititorul (sau, în cazul analizat de Baxandall, pictorul și spectatorul) le angajează în producerea și în receptarea operei și care, fiind împărtășite, servesc la edificarea lumii simțului comun (acordul aproape universal în privința acestor structuri, mai ales spațiale și temporale, constituind fundamentul acestei *illusio* fundamentale: credința în realitatea lumii).

Flaubert prelungește – aprofundând cele două demersuri – interogația lui Mallarmé asupra fundamentelor credinței, interogație pe care am putea-o numi scolastică, din moment ce este legată de existența unor câmpuri care au în comun faptul că presupun o *skholè*, și interogația lui Faulkner asupra fundamentelor credinței în ceea ce exprimă textul. Și o face prin niște ficțiuni care speculează efectul de credință pentru a pune problema fundamentelor efectului de credință. El nu se mulțumește să pună în scenă personaje care, asemenea lui Frédéric sau doamnei Arnoux, trăiesc literar o aventură literară, mitul marii pasiuni imposibile, care împing credința în literatură, adică în ficțiune, până în ireal, ajungând chiar să trăiască în mod real poncifele cele mai uzate ale ficțiunii, cum ar fi mitul purității amoroase („mi se pare că sunteți lângă mine când citesc pasajele amoroase de prin cărți"). El leagă această propensiune de a lua în serios iluziile artei și ale amorului, de a nu înfrunta realul decât printr-o anticipare literară destinată să ajungă la deziluzionare, de un soi de patologie a credinței primordiale în realitatea jocurilor sociale, de o incapacitate de a intra în *illusio* ca iluzie a unei realități împărtășite și aprobate colectiv. El asociază explicit această înclinație irepresibilă de a evada în ficțiune – pe care o împărtășește cu Frédéric și pe care o activează în scrierea unei opere în care se obiectivează – unui fel de neputință de a lua în serios jocurile de societate cele mai reale, lumea simțului comun, a experienței doxice a lumii comune, pe care le garantează o socializare reușită, adică aptă să asigure încorporarea structurilor împărtășite, structuri care fundamentează ceea ce Durkheim numește „conformismul logic" și, prin aceasta, consensul privind sensul lumii.

Pe scurt, revenind neobosit – de la *Doamna Bovary* până la *Bouvard și Pécuchet*, trecând prin *Educația sentimentală* – la niște personaje care

trăiesc viața ca pe un roman, fiindcă iau ficțiunea prea în serios dat fiind că nu pot lua realul în serios, și care comit o „eroare de categorie", perfect asemănătoare aceleia comise de romancierul realist și de cititorul său, Flaubert reamintește că propensiunea de a conferi realitate ficțiunilor (mergând până la dorința de a conforma realitatea existenței la ficțiuni, cum fac Don Quijote, Emma sau Frédéric) își are, probabil, originea într-un soi de detașare, de indiferență, variantă pasivă a ataraxiei stoice, care te predispun să percepi realitatea ca iluzie și să surprinzi *illusio* în adevărul ei de „iluzie bine întemeiată", ca să reiau expresia pe care o folosea Durkheim vorbind despre religie.

A lua în serios iluzia literară înseamnă a arunca în joc o *illusio* împotriva alteia: o *illusio* rezervată acelor *happy few*, *illusio* literară, credință de clerici, privilegiu al celor care trăiesc din literatură și care pot, prin scris, să trăiască viața ca o aventură literară, împotriva acelei *illusio* perfect comune și universal împărtășite, o *illusio* a simțului comun. Sancho este pentru Don Quijote ceea ce servitoarea tracă este pentru Thales, o chemare permanentă la realitatea lumii simțului comun, a lumii comune, aproape universal împărtășite, spre deosebire de lumile speciale, cum sunt universul literaturii și al științei, microcosmuri întemeiate pe o ruptură cu simțul comun, cu adeziunea doxică la lumea obișnuită.

Flaubert desfășoară tot acest travaliu analitic al formelor de iluzie și al formelor de *illusio*, ca și al relațiilor dintre ele, cu mijloacele unui *mod de expresie* propriu-zis literar, oferind astfel prilejul de a surprinde diferența dintre expresia literară și expresia științifică. Și dacă pune problema ficțiunii realității și a realității ca ficțiune, o face într-o ficțiune, adică în, de departe, cea mai aptă formă să producă iluzia realității. Aceasta deoarece, la fel ca Faulkner, el pune la lucru structurile cele mai profunde ale lumii sociale, care sunt, în același timp, și structurile mentale pe care cititorul le angajează în lectura sa și care, fiind produsul încorporării structurilor lumii reale, sunt acordate la această lume și apte să fondeze credința totală în ficțiunea care le evocă, tot așa cum întemeiază și credința ce caracterizează experiența obișnuită a lumii. Însă aceste structuri nu pot fi decupate ca atare, așa cum face analiza științifică: ele locuiesc o istorie în care se realizează și se disimulează în același timp. Expresia literară se bazează, ca și expresia științifică, pe coduri convenționale, pe presupoziții fundamentate social, pe scheme de clasificare constituite istoric, precum opoziția dintre artă și bani, care organizează întreaga compoziție – și lectură – a *Educației sentimentale*. Expresia literară nu prezintă însă aceste

structuri și problemele lor specifice, de felul celor examinate de mine, decât sub forma unor istorii concrete, a unor exemplificări singulare, care sunt, pentru a vorbi în termenii lui Nelson Goodman, un fel de eșantioane ale lumii reale: aceste eșantioane reprezentative și reprezentaționale, care exemplifică extrem de concret – precum peticul întreaga pânză – realitatea evocată, se prezintă, ca urmare a acestui fapt, sub toate aparențele lumii simțului comun, fiind și ele locuite de structuri, disimulate însă în spatele unor aventuri contingente, al unor accidente anecdotice, al unor evenimente particulare. Această formă sugestivă, aluzivă, eliptică face ca, asemenea realului, textul literar să-și expună structura, însă numai voalând-o și sustrăgând-o privirii. Spre deosebire de ea, știința încearcă să spună lucrurile așa cum sunt, fără eufemisme, și pretinde să fie luată în serios, chiar și atunci când analizează fundamentele unei forme cu totul singulare de *illusio*: *illusio* științifică.

Postscriptum
Pentru un corporatism al universalului

„Pe vremuri, sofiștii vorbeau în fața unui număr restrâns de oameni; astăzi, presa periodică le permite să smintească o întreagă națiune."

Honoré de Balzac

Spre deosebire de capitolele precedente, cel de față este – și își propune să fie – o luare de poziție normativă întemeiată pe convingerea că din cunoașterea logicii de funcționare a câmpurilor de producție culturală se poate deduce un program realist în vederea unei acțiuni colective a intelectualilor. Un astfel de program se impune cu o urgență deosebită în aceste vremuri de restaurație: sub influența unei întregi serii de factori convergenți, cuceririle colective cele mai de preț ale intelectualilor – începând cu dispozițiile critice, care constituie în același timp produsul și garanția autonomiei lor – sunt astăzi amenințate. Este la mare modă proclamarea sus și tare, cu orice ocazie, a morții intelectualilor, adică a sfârșitului uneia dintre ultimele contraputeri critice capabile să se opună forțelor ordinii economice și politice. Iar gurile rele se recrutează, firește, din rândul celor care ar avea totul de câștigat de pe urma acestei dispariții: toți acești scribi, pe care „nerăbdarea de a se vedea tipăriți, jucați, cunoscuți, lăudați", cum spunea Flaubert, îi împinge la toate compromisurile posibile cu puterile momentului, fie ele jurnalistice, economice sau politice, ar vrea să se debaraseze de cei care se încăpățânează să apere sau să încarneze virtuțile și valorile amenințate, dar încă amenințătoare pentru inexistența lor. Este cât se poate de semnificativ faptul că unul dintre cei mai reprezentativi așa-ziși „filosofi jurnaliști", cum îi numea Wittgenstein, l-a atacat tocmai pe Baudelaire, înainte de a comite, pentru televiziune, o istorie a intelectualilor în care, asemenea acelui personaj al lui Walter de la Mare care nu vedea decât partea inferioară a lumii, plintele, picioarele și încălțările, nu reține din această imensă aventură decât ceea ce poate el să surprindă: lașitățile, trădările, josniciile, meschinăriile.

Mă adresez aici tuturor acelora care concep cultura nu ca un patrimoniu, cultură moartă căreia îi închinăm cultul impus al unei pietăți ritualice, și nici ca un

instrument de dominație și de distincție, cultură – bastion și cultură – Bastilie, pe care o opunem astăzi barbarilor dinăuntru și din afară, de multe ori aceiași, pentru noii apărători ai Occidentului, ci ca instrument de libertate care presupune libertatea, ca modus operandi *permițând depășirea permanentă a lui* opus operatum, *a culturii-lucru, epuizate, închise*. Aceștia îmi vor acorda, sper, dreptul – pe care mi-l acord eu însumi aici – de a chema la această posibilă încarnare modernă a puterii critice a intelectualilor: un colectiv intelectual capabil să facă auzit un discurs al libertății și care să nu cunoască altă limită în afara constrângerilor și controalelor pe care fiecare artist, fiecare scriitor și fiecare savant, înarmat cu toate cuceririle înaintașilor săi, le exercită asupra lui însuși și asupra celorlalți.*

Intelectualul este o ființă paradoxală, care nu poate fi gândită ca atare atâta timp cât o aprehendăm prin intermediul alternativei forțate autonomie *vs* angajare, cultură *vs* politică. Pentru că el s-a constituit, din punct de vedere istoric, în și prin depășirea acestei opoziții: scriitorii, artiștii și savanții s-au afirmat pentru întâia oară ca intelectuali atunci când, în momentul afacerii Dreyfus, au intervenit în viața politică *în calitate de intelectuali*, adică înarmați cu o autoritate specifică întemeiată pe apartenența la lumea relativ autonomă a artei, științei și literaturii și pe toate valorile asociate acestei autonomii: dezinteresare, competență etc.

Intelectualul este un personaj bidimensional care nu există și nu subzistă ca atare decât dacă (și numai dacă) este învestit cu o autoritate specifică, conferită de o lume intelectuală autonomă (altfel spus, independentă față de puterile religioase, politice, economice) căreia îi respectă legile specifice, și dacă (și numai dacă) angajează această autoritate specifică în lupte politice. Departe de a exista, cum se crede de regulă, o antinomie între căutarea autonomiei (ce caracterizează arta, știința și literatura așa-zis „pure") și căutarea eficacității politice, numai sporindu-și autonomia (și, în felul acesta, între altele, libertatea de a critica puterile) pot intelectualii să sporească eficacitatea unei acțiuni politice ale cărei scopuri și mijloace își au originea în logica specifică a câmpurilor de producție culturală.

Este necesar și suficient să repudiem vechea alternativă dintre arta pură și arta angajată – pe care o avem cu toții prezentă în minte și care revine periodic la viață în dezbaterile literare – pentru a fi în măsură să definim posibilele mari orientări ale unei acțiuni colective a intelectualilor. Însă acest soi de expulzare a formelor de gândire pe care ni le aplicăm

* În original: *la culture chose, et close* (n.tr.).

nouă înșine atunci când ne luăm drept obiect de reflecție este teribil de dificilă. Iată de ce, înainte de a enunța aceste orientări și pentru a putea să o facem, e nevoie să explorăm, cât mai complet cu putință, inconștientul pe care tocmai istoria al cărei produs sunt intelectualii l-a depus în fiecare intelectual în parte. Nu există un antidot mai eficace împotriva amneziei genezei (care se află la originea tuturor formelor de iluzie transcendentală) decât reconstrucția istoriei uitate sau refulate ce se perpetuează în aceste forme de gândire aparent anistorice ce structurează percepția noastră despre lume și despre noi înșine.

Este o istorie extraordinar de repetitivă, dat fiind că schimbarea neîncetată îmbracă, în cadrul ei, forma unei mișcări de pendul între cele două atitudini posibile față de politică: angajarea și retragerea (cel puțin până în momentul depășirii opoziției, odată cu Zola și dreyfusarzii). „Angajamentul filosofilor" pe care Voltaire, în articolul intitulat „Omul de litere" din *Dicționarul filosofic* îl opune, în 1765, obscurantismului scolastic al universităților decadente și al Academiilor, „unde lucrurile sunt spuse numai pe jumătate", își află prelungirea în participarea „oamenilor de litere" la Revoluția Franceză – chiar dacă, așa cum a arătat Robert Darnton, „boema literară" găsește în „tulburările" revoluționare ocazia unei revanșe împotriva celor mai consacrați continuatori ai „filosofilor".

În perioada restaurației postrevoluționare, „oamenii de litere", ca urmare a faptului că sunt considerați responsabili nu numai pentru mișcarea ideilor revoluționare – prin intermediul rolului de *opinion makers* conferit de înmulțirea gazetelor în faza inițială a Revoluției –, dar și de excesele Terorii, sunt priviți cu suspiciune și chiar cu dispreț de generația tânără a anilor 1820 – și în special de romantici, care, în prima fază a mișcării, recuză și refuză pretenția „filosofului" de a interveni în viața politică și de a propune o viziune rațională asupra devenirii istorice. Numai că, autonomia câmpului intelectual fiind amenințată de politica reacționară din timpul Restaurației, poeții romantici, care se văzuseră nevoiți să-și afirme dorința de autonomie printr-o reabilitare a sensibilității și a sentimentului religios în dauna Rațiunii și a criticii dogmelor, nu vor întârzia să revendice, asemenea lui Michelet și lui Saint-Simon, libertatea pentru scriitor și savant și să-și asume, de fapt, funcția profetică ce constituise apanajul filosofului în secolul al XVIII-lea.

Însă (o nouă mișcare a pendulului) romantismul populist – care pare să fi contaminat cvasitotalitatea scriitorilor în perioada ce precedă revoluția de la 1848 – nu a supraviețuit eșecului acestei mișcări și instaurării

celui de-al Doilea Imperiu: spulberarea iluziilor – pe care intenționat le-aș numi „pașoptiste"* (pentru a marca analogia cu iluziile „șaișoptiste"**, ale căror ruine ne bântuie încă prezentul) – conduce spre acea extraordinară dezvrăjire, atât de viguros evocată de Flaubert în *Educația sentimentală*, care a constituit terenul favorabil pentru o nouă afirmare a autonomiei intelectualilor, radical elitistă de data aceasta. Apărătorii artei pentru artă, precum Flaubert sau Théophile Gautier, afirmă autonomia artistului opunându-se atât „artei sociale" și „boemei literare", cât și artei burgheze, subordonată, în materie de artă, dar și de artă de a trăi, normelor clientelei burgheze. Ei se opun noii puteri pe cale de a se naște – industria culturală – refuzând servituțile „literaturii industriale" (acceptată doar cu titlul de substitut alimentar al rentei, ca în cazul lui Gautier și al lui Nerval). Neadmițând nici o judecată în afara aceleia a egalilor lor, ei afirmă închiderea asupra lui însuși a câmpului literar, dar și renunțarea scriitorului de a mai ieși din turnul său de fildeș pentru a exercita o formă oarecare de putere (rupând astfel cu imaginea poetului *vates* de tip Hugo sau cu aceea a savantului profet, de tip Michelet).

Printr-un paradox numai aparent, abia la sfârșitul secolului, în momentul în care câmpul literar, câmpul artistic și câmpul științific acced la autonomie, agenții cei mai autonomi ai acestor câmpuri autonome pot să intervină în câmpul politic în calitatea lor de intelectuali – și nu în aceea de producători culturali convertiți în oameni politici, asemenea lui Guizot și Lamartine –, altfel spus, înarmați cu o autoritate întemeiată pe autonomia câmpului și pe valorile asociate acestuia (puritate etică, competență specifică etc.). Concret, autoritatea propriu-zis artistică sau științifică se afirmă în acte politice precum celebrul *Acuz* al lui Zola și în petițiile menite a-l susține. Aceste intervenții de tip nou tind să maximizeze cele două dimensiuni constitutive ale identității intelectualului ce se inventează pe sine cu ajutorul lor, „puritatea" și „angajamentul", dând astfel naștere unei *politici a purității* care este antiteza perfectă a rațiunii de stat. Ele implică, într-adevăr, afirmarea dreptului de transgresare a valorilor celor mai sfinte ale colectivității – cele ale patriotismului, de exemplu, prin sprijinul acordat articolului incriminant al lui Zola împotriva armatei sau, mult mai târziu, în timpul războiului din Algeria, prin apelul la susținerea

* În original: *quarante-huitardes* (n.tr.).

** În original: *soixante-huitardes*, trimitere la mișcările revoluționare din Mai 1968 (n.tr.).

inamicului – în numele unor valori transcendente în raport cu cele ale cetății sau, dacă vrem, în numele unei forme particulare de universalism etic și științific care poate să servească drept fundament nu numai pentru un fel de magisteriu moral, ci și pentru o mobilizare colectivă în vederea unei bătălii menite a promova aceste valori.

Ar mai fi de ajuns să adăugăm acestei evocări panoramice a marilor etape ale genezei figurii intelectualului câteva indicații cu privire la politica culturală a Republicii de la 1848 sau la aceea a Comunei pentru a avea un tablou aproape complet al raporturilor posibile dintre producătorii culturali și puteri, așa cum pot fi ele observate fie în istoria unei singure țări, fie în spațiul politic actual al statelor europene. Istoria ne învață un lucru important: suntem prinși într-un joc în care toate gesturile pe care le putem constata astăzi, aici sau aiurea, au fost jucate deja, de la refuzul politicii și întoarcerea la religios, până la rezistența față de acțiunea unei puteri politice ostile lucrurilor intelectuale, trecând prin revolta împotriva dominației a ceea ce unii numesc astăzi „mediile de informare în masă" sau abandonarea dezabuzată a utopiilor revoluționare.

Însă faptul de a ne găsi astfel la „final de partidă" nu conduce în mod necesar la o spulberare completă a iluziilor. Este, într-adevăr, cât se poate de limpede că intelectualul (sau, mai exact, câmpurile autonome care îl fac posibil) nu a fost instituit o dată pentru totdeauna prin Zola, iar deținătorii de capital cultural pot oricând să „regreseze", printr-o descompunere a acestui soi de combinație instabilă ce definește intelectualul, spre una sau cealaltă dintre pozițiile aparent exclusive, adică spre rolul de scriitor, artist și savant „pur" sau spre rolul de actor politic, jurnalist, om politic sau expert. În plus, în ciuda a ceea ce ar putea lăsa să se creadă o viziune naiv hegeliană asupra istoriei intelectuale, revendicarea autonomiei care se află înscrisă în însăși existența unui câmp de producție culturală are de înfruntat obstacole și puteri ce se reînnoiesc permanent, indiferent că este vorba despre puteri externe, precum cele ale Bisericii, Statului sau ale marilor întreprinderi economice, sau de puteri interne, în special cele având la bază controlul asupra instrumentelor specifice de producție și difuzare (presă, edituri, radio, televiziune).

Iată unul dintre motivele – cu diferențele de rigoare, în funcție de istoriile naționale respective – care fac ca *variațiile*, de la o țară la alta, ale stadiului raporturilor prezente și trecute dintre câmpul intelectual și puterile politice să mascheze *invarianții*, cu toate acestea mult mai importanți, care constituie temelia reală a posibilei unități a intelectualilor din

toate țările. Aceeași *intenție de autonomie* poate, într-adevăr, să se exprime prin luări de poziție opuse (laice într-un caz, religioase în altul), în funcție de structura și de istoria puterilor împotriva cărora ea este nevoită să se afirme. Intelectualii din diferitele țări trebuie să fie pe deplin conștienți de acest mecanism dacă vor să nu se lase divizați de opoziții conjuncturale și fenomenale născute din faptul că o aceeași voință de emancipare are de înfruntat obstacole diferite. Aș putea să ofer aici exemplul filosofilor francezi și al filosofilor germani cei mai cunoscuți care, dat fiind că opun aceeași preocupare pentru autonomie unor tradiții istorice opuse, par a se opune unii altora prin niște moduri de raportare la adevăr și la rațiune aparent inversate. Dar tot atât de bine aș putea să iau în discuție și problema sondajelor de opinie, pe care unii, în Occident, le pot considera un instrument foarte subtil de dominație, în vreme ce altora, în țările din Estul Europei, le pot apărea ca o cucerire a libertății.

Intelectualii din diferitele țări europene nu pot trece peste opozițiile care riscă să-i dezbine decât dacă sunt perfect conștienți de structurile și istoriile naționale ale puterilor împotriva cărora sunt nevoiți să se afirme pentru a exista ca intelectuali; ei trebuie, de exemplu, să învețe să recunoască, în luările de poziție ale unora sau altora dintre confrații lor străini (și, în primul rând în ceea ce aceste luări de poziție pot avea deconcertant și șocant), efectul distanței istorice și geografice față de experiențe de despotism politic precum nazismul și stalinismul sau față de mișcări politice ambigue precum revoltele studențești din 1968 sau, în sfârșit, în ordinea puterilor interne, efectul experienței prezente și trecute a unor lumi intelectuale foarte inegal supuse cenzurii deschise sau voalate venind dinspre politic sau economic, universități sau academie etc.

Atunci când vorbim în calitate de intelectuali, cu ambiția universalului adică, cel care vorbește prin glasul nostru este inconștientul istoric înscris în experiența unui câmp intelectual singular. Iată de ce cred că nu vom avea nici o șansă să ajungem la o adevărată comunicare între noi atâta timp cât nu vom obiectiva și nu vom lua sub control inconștienturile istorice ce ne despart, altfel spus, istoriile specifice ale universurilor intelectuale al căror produs sunt categoriile noastre de percepție și gândire.

Vreau să ajung acum la expunerea motivelor particulare care impun astăzi, cu o urgență ieșită din comun, o mobilizare a intelectualilor și crearea unei adevărate *Internaționale a intelectualilor* menite să apere autonomia universurilor de producție culturală sau, parodiind un limbaj puțin prizat astăzi, *proprietatea producătorilor culturali asupra propriilor instrumente*

de producție și de difuzare (deci, de evaluare și de consacrare). Nu cred că aș fi victima unei viziuni apocaliptice asupra stării câmpului de producție culturală din diferitele țări europene dacă voi susține că această autonomie este, în momentul de față, foarte puternic amenințată sau, mai exact, că amenințări de o specie cu totul nouă apasă astăzi asupra funcționării lui; și că artiștii, scriitorii și savanții sunt din ce în ce mai complet excluși din dezbaterea publică, atât pentru că ei înșiși sunt mai puțin tentați să intervină, cât și pentru că posibilitatea de a o face în mod eficient le este oferită din ce în ce mai puțin.

Amenințările la adresa autonomiei derivă din întrepătrunderea din ce în ce mai masivă a lumii artei cu lumea banilor. Mă gândesc la noile forme de mecenat, ca și la noile alianțe ce se instaurează între anumite întreprinderi economice, de multe ori dintre cele mai moderniste – cum ar fi, în Germania, Daimler-Benz sau băncile –, și producătorii culturali; mă gândesc, de asemenea, la recursul din ce în ce mai frecvent al cercetării universitare la sponsori sau la crearea unor tipuri de învățământ subordonate direct întreprinderii (cum ar fi, în Germania, acele *Technologiezentren* sau, în Franța, școlile de comerț). Dar influența și chiar dominația economiei asupra cercetării artistice și științifice se exercită chiar și în interiorul câmpului însuși, prin controlul asupra mijloacelor de producție și de difuzare culturală și chiar asupra instanțelor de consacrare. Producătorii atașați unor mari birocrații culturale (jurnale, posturi de radio și de televiziune) se văd din ce în ce mai obligați să accepte și să adopte norme și constrângeri legate de exigențele pieței și, în special, de presiunile mai mult sau mai puțin puternice și directe ale publicitarilor; ei tind, astfel, în chip mai mult sau mai puțin inconștient, să instituie într-un etalon universal al realizării intelectuale formele de activitate intelectuală la care îi condamnă condițiile lor de muncă (mă gândesc, de exemplu, la *fast writing* și la *fast reading*, care reprezintă, cel mai adesea, legea producției și a criticii jurnalistice). Ne putem întreba dacă împărțirea în două piețe, caracteristică pentru câmpurile de producție culturală începând cu jumătatea secolului al XIX-lea – pe de o parte, câmpul restrâns al producătorilor pentru producători și, de cealaltă, câmpul marii producții și al „literaturii industriale" –, nu este cumva amenințată cu dispariția, logica producției industriale tinzând tot mai mult să se impună și în cazul producției de avangardă (prin intermediul, mai ales în cazul literaturii, al constrângerilor care apasă asupra pieței cărților).

Ar trebui, totodată, analizate și noile forme de sechestru și de dependență, de felul celor pe care le instituie mecenatul, și împotriva cărora

„beneficiarii" nu au reușit încă să dezvolte sisteme de apărare adecvate, dat fiind că nu le-au conștientizat în totalitate efectele; ar mai trebui, de asemenea, analizate și constrângerile pe care mecenatul de stat, deși aparent permite evitarea presiunilor directe ale pieței, reușește să le impună, fie prin intermediul recunoașterii pe care o oferă spontan celor care îl recunosc fiindcă au nevoie de el pentru a obține o formă de recunoaștere pe care nu și-o pot asigura prin opera lor propriu-zisă, fie, mai subtil, prin mecanismul pus în mișcare de comitete și comisii, locuri ale unei cooperări negative care duce, de cele mai multe ori, la o adevărată normare a cercetării, fie ea științifică sau artistică.

Excluderea din dezbaterea publică a artiștilor, scriitorilor și savanților este rezultatul acțiunii conjugate a mai multor factori: unii derivă din evoluția internă a producției culturale – cum este cazul specializării din ce în ce mai accentuate, care îi împinge pe cercetători să-și interzică marile ambiții ale intelectualilor de tip vechi –, în vreme ce alții sunt rezultatul influenței crescânde a unei tehnocrații care, cu complicitatea de multe ori inconștientă a jurnaliștilor, prinși ei înșiși în jocul propriei concurențe, concediază cetățenii favorizând, cu o expresie a lui Ulrich Beck, „iresponsabilitatea organizată", găsindu-și o complicitate imediată într-o tehnocrație a comunicării din ce în ce mai presantă în chiar universul producției culturale, prin intermediul mijloacelor de comunicare în masă. Ar trebui să dezvoltăm, de exemplu, o analiză a producerii și reproducerii puterii tehnocratice sau, mai bine zis, *epistemocratice*, pentru a înțelege delegarea aproape necondiționată, întemeiată pe autoritatea socială a instituției școlare, pe care marea majoritate a cetățenilor o acordă, în privința chestiunilor celor mai vitale, nobilimii de stat (cel mai bun exemplu constituindu-l încrederea aproape nelimitată de care se bucură, mai cu seamă în Franța, cei care au primit numele de „nucleocrați").

Având cu atât mai puține lucruri de comunicat (de fapt și de drept) cu cât succesul lor, măsurat după întinderea publicului căruia i se adresează, este mai mare, cei care controlează accesul la instrumentele de comunicare tind să întroneze vidul sforăitului mediatic în inima aparatului de comunicare și să impună tot mai mult problemele superficiale și artificiale născute din simpla concurență pentru o cât mai mare audiență chiar și în câmpul politic și în câmpurile de producție culturală. Forțele de inerție cele mai profunde ale lumii sociale, pentru a nu mai pune la socoteală puterile economice care, mai cu seamă prin intermediul publicității, exercită o influență directă asupra presei scrise și vorbite, pot astfel să impună

o dominație cu atât mai invizibilă, cu cât nu se realizează decât prin intermediul unor complicate rețele de dependență reciprocă, asemenea *cenzurii* ce acționează prin intermediul controalelor încrucișate ale concurenței și al controalelor interiorizate ale autocenzurii.

Acești noi maeștri în ale gândirii lipsiți de gândire*, monopolizează dezbaterea publică în detrimentul profesioniștilor politicii (parlamentari, sindicaliști etc.); ca și în detrimentul intelectualilor, care se văd astfel supuși, chiar în propriul lor univers, unui soi de *lovituri de forță specifice*, cum ar fi anchetele ce urmăresc să producă clasamente manipulate sau palmaresurile pe care ziarele le publică cu ocazia aniversărilor etc. ori veritabilele campanii de presă ce urmăresc discreditarea producțiilor destinate pieței restrânse (și ciclului lung) în beneficiul produselor de circulație largă cu ciclu scurt pe care noii producători le lansează pe piață.

E un fapt demonstrat că manifestarea politică reușită este aceea care ajunge să se facă vizibilă în ziare, mai cu seamă la televiziune, deci, să le impună jurnaliștilor (care pot să contribuie la reușita ei) ideea că ea este reușită – formele cele mai sofisticate de manifestare fiind concepute și produse, uneori cu sprijinul consilierilor în comunicare, anume pentru jurnaliștii care trebuie să dea seama despre ele.[1] În mod asemănător, o parte din ce în ce mai importantă a producției culturale – atunci când nu provine de la oameni care, lucrând în media, sunt asigurați de sprijinul acestora – este definită după data de apariție, titlu, format, volum, conținut și stil, pentru a satisface așteptările jurnaliștilor care o vor face să existe vorbind despre ea.

Nu de azi există o literatură comercială și nu de azi necesitățile comerțului se impun în interiorul câmpului cultural. Dar influența pe care o exercită deținătorii puterii asupra instrumentelor de circulație – și de consacrare – nu a fost niciodată atât de extinsă și atât de profundă; iar granița dintre opera de cercetare și bestseller, niciodată atât de incertă. Această ștergere a frontierelor, spre care producătorii așa-zis „mediatici" sunt spontan înclinați (așa cum dovedește faptul că palmaresurile jurnalistice îi alătură întotdeauna pe producătorii cei mai autonomi celor mai heteronomi), constituie, fără îndoială, cel mai mare pericol pentru autonomia producției culturale. Producătorul heteronom, acela căruia italienii îi spun, cu un termen magnific, *tuttologo*, este calul troian prin intermediul

* În original: „ces nouveaux maîtres à penser sans pensée" (n.tr.).
[1] Patrick Champagne, *Faire l'opinion. Le nouveau jeu politique*, Minuit, Paris, 1990.

căruia toate formele de dominație socială – acelea ale pieței, de modei, ale statului, ale politicii, ale jurnalismului – ajung să se exercite în interiorul câmpului de producție culturală. Condamnarea care poate fi formulată împotriva acestor *doxografi*, cum îi numea Platon, derivă din ideea că forța specifică intelectualului, chiar și în politică, nu se poate întemeia decât pe autonomia conferită de capacitatea de a răspunde exigențelor interne ale câmpului. Jdanovismul, care înflorește în rândul scriitorilor și al artiștilor mediocri sau ratați, nu reprezintă decât o atestare în plus a faptului ca heteronomia ajunge să se insinueze în interiorul unui câmp prin intermediul producătorilor celor mai puțin capabili să reușească respectând normele pe care câmpul propriu-zis le impune.

Ordinea anarhică ce domnește într-un câmp intelectual ajuns la un înalt grad de autonomie este întotdeauna fragilă și amenințată, exact în măsura în care constituie o sfidare la adresa legilor lumii economice obișnuite și a regulilor simțului comun. Ea nu poate să se bazeze, fără să riște, numai pe eroismul câtorva. Nu virtutea este capabilă să întemeieze o ordine intelectuală liberă; ci ordinea intelectuală liberă este aceea care poate face posibilă virtutea intelectuală.

Natura paradoxală, aparent contradictorie, a intelectualului face ca orice acțiune politică ce urmărește o întărire a eficacității politice a întreprinderilor sale să fie obligată să recurgă la cuvinte de ordine aparent contradictorii: pe de o parte, o întărire a autonomiei, în special prin accentuarea rupturii față de intelectualii heteronomi și luptele purtate pentru a li se asigura producătorilor culturali condițiile economice și sociale ale unei autonomii în raport cu toate puterile, inclusiv cu birocrația de stat (mai ales în ceea ce privește publicarea și evaluarea produselor activității intelectuale); pe de altă parte, o îndepărtare a producătorilor culturali de ispita închiderii în turnul de fildeș, încurajându-i să lupte fie și doar pentru a-și asigura controlul asupra instrumentelor de producție și de consacrare și să participe la frământările epocii pentru a afirma valorile asociate autonomiei lor.

Această luptă trebuie să fie una *colectivă*, deoarece eficacitatea puterilor ce se exercită asupra lor rezultă, în mare parte, din faptul că intelectualii le înfruntă dispersați și concurându-se între ei. Dar și deoarece încercările de mobilizare vor părea întotdeauna suspecte și vor fi sortite eșecului, atâta timp cât vor putea fi bănuite că slujesc luptele pentru *leadership* ale unui intelectual sau ale unui grup de intelectuali. Producătorii culturali nu-și vor regăsi locul ce le revine în lumea socială decât dacă – sacrificând,

o dată pentru totdeauna, mitul „intelectualului organic", fără a cădea însă în mitologia complementară, aceea a mandarinului retras din toate – vor accepta să lucreze colectiv pentru apărarea propriilor interese: ceea ce ar trebui să-i determine să se afirme ca o putere internațională de critică și de supraveghere, chiar de inițiativă, în fața tehnocraților sau, printr-o ambiție în același timp mai înaltă și mai realistă, limitată, așadar, la sfera lor proprie, să se angajeze într-o acțiune rațională de apărare a condițiilor economice și sociale ale autonomiei acestor universuri privilegiate în interiorul cărora se produc și se reproduc instrumente materiale și intelectuale pentru ceea ce numim Rațiune. Această *Realpolilik a rațiunii* va fi, fără îndoială, expusă bănuielii de corporatism. Îi va reveni, însă, misiunea de a demonstra, prin scopurile în slujba cărora va pune mijloacele atât de greu cucerite ale autonomiei sale, că este vorba de un corporatism al universalului.

Indice de nume

Indice de concepte

Cuprins

[Cuvânt-înainte, Prolog, Partea întâi și Postscriptum au fost traduse de Bogdan Ghiu. *Partea a doua, Partea a treia* și *Da capo* au fost traduse de Laura Albulescu (n.red.).]

Grupul Editorial ART
Comenzi – carte prin poștă
C.P. 22, O.P. 84, cod 062650, sector 6, București
tel.: (021) 224.01.30, 0744.300.870, 0721.213.576;
fax: (021) 224.32.87

Sinteză majoră a sociologiei artei și literaturii, scrisă cu vervă și nerv polemic, *Regulile artei* prezintă, într-o perspectivă originală și ambițioasă, proiectul unei „științe a operelor” al cărei obiect ar fi producerea nu numai a operei de artă însesi, ci și a valorii ei. Depășind dihotomia, aparent ireconciliabilă, dintre lectura internă și lectura externă, Bourdieu reintroduce în analiza sociologică specificitatea faptului literar și artistic.

Volumul *Regulile artei* a fost tradus în șaptesprezece limbi.

„O lucrare colosal de interesantă, pe alocuri subjugantă, scrisă cu o claritate nu tocmai des întâlnită și cu o autoritate irascibilă, perfect acoperită însă de perspicacitatea și de erudiția lui Bourdieu.“

Arthur C. Danto

„Operă majoră, deschizătoare de drumuri, *Regulile artei* va stimula dezbaterile teoretice ani buni de acum încolo.“

Le Nouvel Observateur



Parteneri media:

MODERNISM

OBSERVATOR CULTURAL



www.editura-art.ro

